CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

586

abril 1999

DOSSIER:
Humboldt en América

Randall Jarrell
La edad de la crítica

Aurelio Asiain
Danzón y desvarío

Ricardo Martínez Conde
El aforismo

Artículos sobre Isaiah Berlin, Ernesto Sabato, Ángel Crespo y Luis Alberto de Cuenca

Entrevista con Rafael Argullol

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

586 ÍNDICE

DOSSIER
Humboldt en América (1799-1804)

PUNTOS DE VISTA

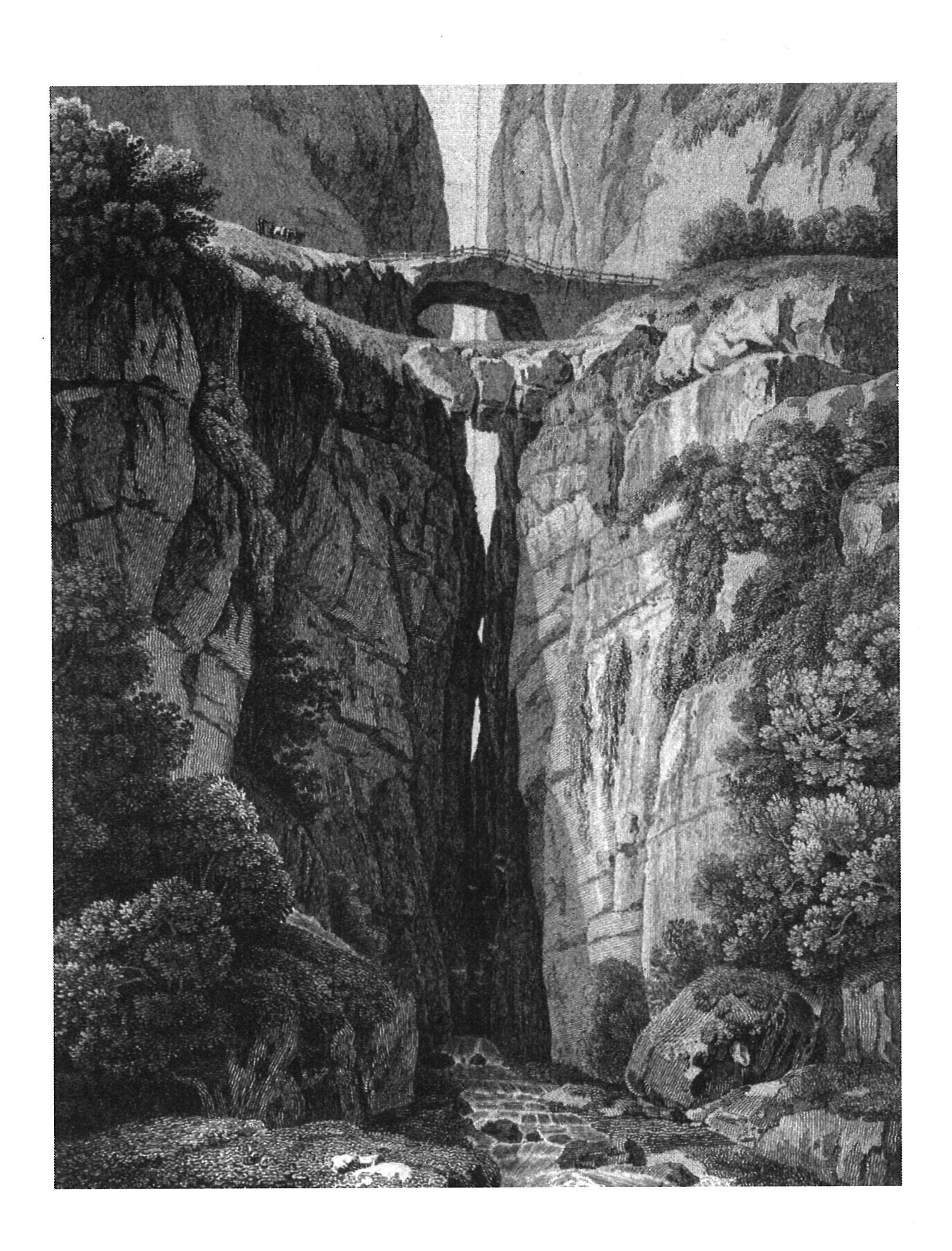
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Los grabados del presente número corresponden a *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* de Alexander von Humboldt, Schoell, Paris, 1810.

DOSSIER
Humboldt en América
(1799-1804)

Coordinador:
José Vericat



Humboldt o el viaje a lo inanimado*

José Vericat

I

La revista *Allgemeine Geographische Ephemeriden*, editada por el astrónomo Von Zach, maestro de Alexander von Humboldt, informaba con cierta regularidad sobre la obra y viajes de éste, y así lo hacía también a lo largo del año 1799. Pero este mismo año informaba también con una cierta profusión de datos sobre Alejandro Malaspina, su expedición y su suerte –si bien un tanto tardíamente, ya que dicha expedición había regresado hacía ya cinco años de su periplo americano y filipino. En tal año, hacia finales del invierno de 1799, Humboldt llegaba a Madrid, y de la mano de Mariano Luis de Urquijo, con fama de volteriano, recién nombrado ministro tras los ceses de Saavedra y Jovellanos –éste último más bien anglófilo–, lo introducía al rey Carlos IV, entonces en Aranjuez, que le otorga un amplio visado y apoyo para llevar a cabo un viaje de investigación por las colonias americanas. Humboldt iba así a iniciar una expedición por la América española, cuyo recorrido no deja de sorprender por la similitud con el emprendido diez años antes por la expedición española –exceptuando la parte del cono sur y la costa del Noroeste. Un aspecto de la cuestión es el conocimiento que Humboldt, durante su estancia en Madrid, llega a tener de tal expedición –al margen del que necesariamente tenía ya, pues las revistas, periódicos y cancillerías europeos habían informado en su momento ampliamente sobre la misma.

En su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, cuyo bicentenario celebramos, Humboldt habla claramente de sus contactos en Madrid con el entorno de los científicos del Jardín Botánico. Nombra a Cavanilles y Casimiro Ortega, a los estudiosos de la flora del Perú, Ruiz y Pavón, a los de la de México, Sessé, Mociño y Cervantes. De estos últimos dice conocer sus dibujos depositados en el museo de ciencias naturales que dirige Clavijo. También tiene contacto con investigadores como Pourret,

* *Dedico este texto sobre Alexander von Humboldt a la señora Almud Lessmann, bibliotecaria del Instituto Alemán de Madrid, en agradecimiento por sus más de veinticinco años volcada en ayudar a los estudiosos y curiosos españoles en la cultura alemana.*

Proust y Hergen, residentes en Madrid. Y conocerá muy bien al francés Louis Neé, que había participado como botánico en la expedición Malaspina. La información recogida sobre dicha expedición era pues de primerísima mano. Pero es difícil pensar que una personalidad con la curiosidad y facilidad de contactos de Humboldt se contentase sólo con los datos que tales investigadores pudiesen suministrarle, cuando, como era sabido, el grueso de la documentación aportada por aquella expedición se encontraba archivado en el *Depósito Hidrográfico* de Madrid. De hecho, Humboldt reconoce haber tenido acceso a éste, y haber consultado aquélla, tal como se desprende de alguna que otra referencia a la misma, citada en sus obras.

En Madrid estaban también los principales pintores que habían participado en la expedición, tanto de paisajes (Brambila y Ravenet), como de botánica (Guío) y grabado (Selma). Uno de los pintores más peculiares, residente en México, Tomás de Suria, fue uno de los que *esculpió* para grabado algunas de las *invenciones* hechas por Humboldt, quien, dicho sea de paso, controlaba muy directamente un equipo cercano a cincuenta artistas dedicado a las tareas pictóricas de su viaje. No parece haber alusiones a contactos de Humboldt con aquellos pintores; pero cuesta creer también que un investigador que tantísima importancia daba a la pintura en su metodología científica, no se informase asimismo sobre las importantes pinturas de la expedición, tanto por la variedad de su temática, como por la calidad de sus autores. Alejandro Malaspina, al fin y al cabo, compartía con Alexander von Humboldt la idea de que la pintura era compañera indispensable de la narrativa expedicionaria. En suma, cuando Humboldt, una vez en Madrid, plantea su itinerario a seguir (Colombia, Perú, Chile, México, Filipinas) es difícil no pensar que no tuviese presente el periplo de la expedición española al mando del oficial italiano, cuyas huellas parece en cierta manera seguir.

Charles Minguet, en su voluminoso trabajo *Alejando de Humboldt, historiador y geógrafo de la América española 1799-1804*, defiende la idea de que cuando Humboldt parte hacia España lo hace con el proyecto de dirigirse a Egipto a través del norte de África. El mismo Humboldt, en una carta dirigida a Willdenow, uno de sus maestros en Alemania, desde Aranjuez, explica que tras un intento frustrado de embarcarse en Marsella para dirigirse a la costa africana, entra en España a lo largo de la costa mediterránea, llegando hasta Murcia, y de ahí se dirige entonces a Madrid.

Aunque no era, sin duda, imprescindible, la costumbre inveterada entre los viajeros europeos que tenían desde un principio como objetivo Madrid, era la de entrar por Irún –por la costa cantábrica. Si como parece probable, de acuerdo a los propios testimonios de Humboldt, y tal como opina Min-

guet, el viaje se lo plantea ya en Madrid, parece bastante plausible que la información recabada respecto de la expedición española jugase un papel cuanto menos significativo en su decisión de abordar el proyecto de una expedición a la América equinoccial. Posiblemente suene descabellado el plantearlo así, dada la desigual fama con la que ambos personajes, Humboldt y Malaspina, han pasado a la posteridad. Pero los datos de su estancia en Madrid son algo más que indicios –aun cuando queda mucho por investigar todavía al respecto en los archivos madrileños–, lo que hace que la hipótesis de tal conexión entre una expedición y otra sea algo más que una mera verosimilitud.

La expedición Malaspina había durado de 1789 a 1794, es decir casi el mismo lapso transcurrido entre la muerte de Carlos III y los primeros años de reinado de Carlos IV, en que tiene lugar la guerra de los Pirineos. El fin de la guerra significó el inicio de una etapa en la que el Directorio francés influía muy directamente en el gobierno de Madrid –casi como en los tiempos de la Princesa de los Ursinos, a primeros del XVIII, cuando España era gobernada desde Versalles. A este respecto, hay que tener en cuenta que las expediciones científicas reeditaban una suerte de conquista en el contexto del nuevo orden económico, que se había abierto con la soterrada lucha por el control del Pacífico al menos desde Cook, continuando y desarrollando, de alguna manera, el principio de *mare libero* de Grotius. En este sentido los gobiernos europeos estaban muy interesados en la organización de este tipo de expediciones a América y el Pacífico. Especialmente, el Directorio francés, ya que la expedición de La Pérouse se había saldado de hecho con un fracaso. El empeño del Directorio francés era organizar otra, cuya dirección en un principio habían querido dar al viejo Bougainville, y a la que habían invitado a incorporarse a Humboldt. Éste había asentido entusiasmado; pero el plan fracasó. De ello habla Humboldt en la misma carta a Willdenow, en la que le comunica desde Aranjuez su plan de ir a las colonias españolas de América. El plan del Directorio era recorrer Paraguay, la Patagonia, Perú, Chile, México, California y los mares del Sur, para regresar por África. Exceptuando esto último, era el trayecto de la expedición española *avant la lettre*. Humboldt no oculta la importancia, para la viabilidad de su viaje, de los cambios ministeriales en el gobierno español arriba mencionados, en los que habrían tenido un papel determinante las influencias francesas. De forma confusa insinúa en esta misma carta el papel que éstas han podido tener en el rápido ascenso del ilustrado Urquijo, y que él mismo aparentemente podría haber pergeñado. De la Roquette confirma en su introducción a la *Correspondencia de Humboldt*, que este viaje llega a realizarse «gracias a la

poderosa intervención de algunos ministros del gobierno francés, y al apoyo de varios personajes que [Humboldt] encuentra en Madrid.» El hecho es que el amplio permiso obtenido para recorrer e investigar en las colonias americanas, estrictamente vetadas a los extranjeros, fue algo muy excepcional, de lo que él era muy consciente, y que dejó asombrada a la corte madrileña.

II

Los movimientos expedicionarios constituían un fenómeno cultural de efectos complejos. El objetivo explícito era, en general, sin duda, el científico propiamente tal. Pero a la sombra de éste surgía toda una serie de efectos derivados, de mayor impacto social si cabe, a no muy largo plazo. Uno, obviamente, es el comercial. Las expediciones ponen en marcha nuevas rutas e intereses comerciales que imbrican a los más dispersos países y sociedades en toda una nueva dinámica de interrelación y conexión. Ello, por ejemplo, no dejaba de tener sus efectos en los mismos movimientos de emancipación política que se generaban en las colonias y, en este caso, explícitamente, en la América española. Si bien, por una suerte de paradoja, ya que, como comenta Humboldt en relación precisamente a la situación creada tras los movimientos emancipatorios en las colonias españolas, el comercio acaba por unir lo que la política separa. Tal dinámica sería en efecto una de las claves de la gran contradicción en la que quedaban atrapados los nuevos movimientos emancipatorios y revolucionarios de los que se nutre el siglo XIX –también en Europa. Pero hay otro efecto, en cierta manera, de mayor alcance, pues afecta a la configuración misma de la realidad y, más precisamente, a lo que es su estética, entendida ésta como la promoción y modelización de una nueva percepción de la naturaleza, y por ende de sus objetos, en el contexto de lo que son ya las nuevas sociedades de masas –término éste utilizado por el propio Humboldt. Las expediciones científicas contribuyen a este respecto, de modo decisivo, a configurar esta suerte de nueva objetualidad, favoreciendo y poniendo de relieve lo que podríamos llamar el virtualismo de la percepción, entendido esto en el sentido de que cualquiera, hasta el último individuo de la sociedad, como dice este gran observador que es Humboldt, puede llegar a afirmar «haber visto lo que imagina que otros habrán podido ver» (*Viaje*). En esta línea, los movimientos expedicionarios que se generan con el cambio de siglo y hasta bien entrado el siguiente, se dirigen hacia los más diversos objetivos, incluidos la ascensión en globo.

Estaban lejos ya los tiempos del *bon sauvage* y de la idea crítica de la *transoceanidad* del abate Raynal. Se planteaba ahora el puentear las distancias históricas y naturales. El esquema humboldtiano parecía ser el más adecuado a ello. Humboldt navegaba perfectamente con los tiempos. Era como la cara feliz, resplandeciente, de lo que sería el futuro bonapartismo. Humboldt era el *Hofdemokrat*, que venía a cambiar los modos picantes, e incluso soeces, de los salones cortesanos, por una apertura hacia la naturaleza saludable. No en el sentido pequeño burgués de un Rousseau, que confundía, e hizo confundir, sus paseos por los jardines suizos con lo primitivo de las islas del Pacífico, sino más bien con la naturaleza novelada por Saint-Pierre, que obligaba a salir en su búsqueda, introduciendo el sentido y el placer del riesgo. Algo sobre lo que insiste sutilmente el mismo Humboldt, al referirse con cierta frecuencia en sus relatos a su compañero y él como solos ante el peligro. Un giro éste que había encontrado su hagiografía en la muerte de Cook a manos de los *salvajes* de las islas de Sandwich, tal como la pinta un Zoffany, a la manera de la más grandiosa dramaticidad del neoclasicismo.

Mientras un telón de silencio caía sobre la expedición de Malaspina, se daban todos los parabienes a una expedición pareja en muchos aspectos, pero muy distinta en su contexto y en sus objetivos de fondo. No deja, en todo caso, de ser curioso, ya que la situación de partida era para la metrópoli mucho más precaria ahora que cuando Malaspina se hiciera a la mar. Mientras Malaspina regresa con unos datos y análisis increíbles, que los historiadores no han tenido a bien abordar aún, sobre las reformas a llevar a cabo en los distintos virreinatos americanos, tanto en lo militar, como en lo político y lo social, con vistas a reencauzar la insoslayable crítica situación de las colonias americanas, Humboldt viene con la propuesta de reinsertar pura y simplemente la historia en el decurso de la naturaleza –facilitando así además con ello su plácida compresión. En este sentido, Humboldt encarna una suerte de visión de las cosas más allá de toda sospecha. Frente a unos planteamientos como los de Malaspina, que trabajaba sobre la autonomía pragmática de las partes y de los virreinatos, Humboldt buscaba conjugar la armonía y la necesidad que gobiernan férreamente, contra toda apariencia, la diversidad misma de los distintos reinos naturales: mineral, vegetal, animal y humano. Humboldt se apoya en una decepción histórica, inconsciente, pero ampliamente generalizada: «la edad de oro ha terminado, y... por todas partes una triste y larga experiencia ha enseñado a todos los seres que los encantos raramente van unidos a la fuerza.» (*Viaje*). Por ello, para Humboldt, es hora de percatarse de que la armonía está ahí delante, aunque oculta en la misma naturaleza. Se trata

simplemente de saberla desentrañar y leer. Todo el sesgo cognitivo de su tecnología delata tal proyecto. La *geognosia* de los fenómenos naturales es la forma de ir acercándose al desvelamiento de este interior oculto, común a toda la naturaleza y naturalezas, que constituye a la postre la *Urform* primordial de lo real. Para ello necesita desarrollar un lenguaje geológico con el que captar y traducir recíprocamente, las identidades y movimientos de tan enorme variedad de fenómenos. Es lo que se denomina entonces *pasigrafía* –un término acuñado poco antes, en 1797, por Marmieux en su obra *Pasigraphie et Pasilalie*, por la que trataba de fundamentar una suerte de epilenguaje de los lenguajes, una empresa muy característica del siglo.

En esta última línea, los efectos del movimiento expedicionario de entonces alcanzan a la configuración y comprensión de la misma razón. A partir de la segunda mitad del XVIII, tales movimientos son la expresión de toda una nueva estética del poder y del conocer, que lenta e imperceptiblemente van sacando de su solipsismo a la tan cacareada razón, mostrando curiosamente todo lo que tras de sí arrastra de exterioridad y de dandysmo. Se invierte suprepticiamente la pirámide visual con la que tradicionalmente había sido representada gráficamente. La imagen de la percepción, operativizada por la escolástica medieval a través de las *species*, y luego, más modernamente, de las categorías, regresa a su fundamentación primigenia, anterior a ambas, por la que la fuerza visual es la que va en el acto de la percepción al encuentro de las cosas. El resultado es que de hecho la razón queda relegada a una suerte de permanente más allá regulativo –en la línea de lo postulado por el viejo averroísmo. Kant quedaba así de hecho prematuramente acabado, a pesar de los esfuerzos del pulmón artificial de la Academia por hacerlo subsistir. La razón necesitaba de la estética como el navegante de una cartografía. No es ya la razón carismática de la Ilustración, sino su pragmática como cartografía lo que se promociona, a imagen de aquella cartografía del cerebro, tan divulgada en la antigüedad medieval y renacentista, por la que se compartimentaban y conectaban sus diversas funciones cognitivas. Algo, curiosamente, mucho más acorde con la contemporánea noción del cerebro, que con la *res cogitans*, inespacial, y absurdamente puntual, que inaugura un atribulado Descartes, atrapado entre cierta sorna hacia su geometrismo por parte de la princesa Isabel de Bohemia, y las homilías fulminadoras de los sentidos de un Senault, sacerdote del Oratorio, aunque consolado históricamente con la perseverancia del fiel Spinoza, el reverso de un Sancho, revuelto contra el *savoir vivre* de sus congéneres sefardíes holandeses. Con Humboldt, lo *sintético* recuperaba su posición por delante de lo *a priori*. «Todo lo que requiere de la precisión

geométrica carece de efecto» –escribirá en sus *Ideas para una geografía de las plantas*. De ahí la importancia, para su metodología, de los efectos visuales, de la pintura, a la que están vinculadas, en él, la geognosia y la pasigrafía. Es el despertar de la semiótica.

La *geognosia* busca la identificación de los fósiles simples, que en definición de Andrés del Río, científico mexicano, compañero suyo de estudios en Alemania, son como «las letras que es preciso conocer para leer en el libro de la naturaleza.» Humboldt necesitará, correlativamente, desarrollar a este respecto un sistema de «signos para formar planos geognósticos, que indiquen pasigráficamente, *a primera vista*, todo lo que el geognosta desea saber» (*Pasigrafía geológica*). La visión, con sus específicas características de inmediatez y simultaneidad, pasa a adquirir así una preeminencia cognitiva frente a las descripciones literarias, en el camino hacia el desvelamiento de la *Urform* de la naturaleza –auténtico objetivo del sistema filosófico humboldtiano y de su movimiento expedicionario. Un camino éste, en el que hay que ir dejando de lado todo lo que huele a particular, a excepción, para elevarse a lo general, expresión y residencia del patrimonio común de la humanidad (*Kosmos*). La esquemática kantiana deja paso aquí a la poética schilleriana –una variante contemporánea entonces de lo que fue, en el Renacimiento, el *furor poético* de un Marsilio Ficino.

Todos los seres, aisladamente considerados, tienen, dice Humboldt, la impronta de un tipo particular, a la vez que se reconocen como tales «en concierto de las materias brutas reunidas en rocas, [y] en la distribución y relaciones mutuas de las plantas y los animales.» Pero esta complejidad de conexiones no se dilucida discursivamente sino que requiere del recurso a la poética. Lo que Humboldt llama la *Física del Mundo* no es otra cosa que «la poesía de estos tipos», es decir, «las leyes de estas relaciones, los lazos eternos que encadenan los fenómenos de la vida y los de la naturaleza inanimada» (*Viaje*). Esta clara imbricación, y, de hecho, subordinación de lo animado a lo inanimado, es quizás el aspecto más propiamente profético del esquema humboldtiano respecto a la civilización en ciernes –que Hegel inútilmente intentaría conjurar con el sube-y-baja de su *Fenomenología del espíritu*. Marx, por su parte, será taxativo en su crítica a lo inanimado de la nueva objetualidad: la falta de sentido en la nueva civilización económica por lo concreto de los objetos, su confrontación con lo inanimado, viene a compensarlo el hombre mediante la prolongación y proyección en ello de sus sentidos. Para Humboldt, la naturaleza tiene un norte, un *rumbo* que él ve reflejado en las estratificaciones y deslizamientos de las laxas y capas geológicas. Otra cosa es que lo inanimado pueda constituirse en sentido propiamente tal de este rumbo. De ahí la razón profunda de ser su recurso

a la poética de lo pictórico, y también del papel de lo emocional como parte de su propia metodología científica –a manera de una reminiscencia nominalista en un mundo fantasmagórico de generalidades.

En una carta de Cavanilles, durante su periplo americano, critica la idea tradicional de que en climas tórridos no era posible desarrollar una adecuada vida intelectual. Todo lo contrario –replica Humboldt– «nunca antes habían [su ayudante Bonpland y él] disfrutado de tantas fuerzas como contemplando las bellezas y la magnificencia que ofrece aquí la naturaleza.» Esta proyección emocional anima lo inanimado, y hasta lo horrible puede ser objeto de goce, lo que para Humboldt no tiene nada que ver con la idea de lo sublime de Burke, localizado más bien en las cosas mismas (*Kosmos*). Humboldt invierte así la tradición de Montesquieu, al considerar el clima no como un determinante, sino como un estimulante, definiéndolo como «aquellas modificaciones de la atmósfera que afectan de modo sensible a nuestros órganos» –a nuestros sentidos (*Fragmentos asiáticos*). El clima, así visto, viene a obrar como una suerte de plano de contacto con lo supuestamente inanimado de la naturaleza, facilitando con ello en principio el acceso a la misa. El problema, como veremos, es que tal plano climático es algo mucho más complejo, y a la vez etéreo, de lo que Humboldt se plantea en este contexto de cosas, y muy especialmente en relación a su metodología de la pintura.

La idea del plano de contacto, en todo caso, puede plantearse en principio como una cierta heurística para acceder a la razón de ser de la pintura, en su aplicación a la metodología del expedicionario. Es conocida la larga atención que Humboldt da en su obra *Kosmos* al tema de la pintura y su historia. En palabras suyas, el objeto de la pintura es expresar la exterioridad natural en la imaginación humana. En este sentido, se refiere básicamente a la pintura de paisaje. La afinidad entre este género de pintura y la investigación multidimensional e interdisciplinar como la que él expone en sus obras es obvia. Lo pictórico constituye como un resumen del conjunto de fuerzas que recorren la naturaleza observada, plasmando, a la vez, la visión de la simultaneidad de la acción de éstas y su despliegue a modo de panorama. Sabemos que el origen de la pintura moderna, en los inicios del Renacimiento, tiene lugar con su apertura al paisaje, lo que fuerza un nuevo tipo de narrativa pictórica, en la que las figuras empiezan a adquirir movimiento y expresión. Es el papel precursor que tradicionalmente se atribuye a Giotto y a los Van Eyck. Y es esto también, de alguna manera, lo que se viene a esperar, según Humboldt, del viajero o expedicionario, que dentro de la nueva virtualidad de la percepción se busca ver «en contacto sin cesar con los objetos que le envuelven», de modo tal, además, que «su narración interesa tanto

más cuanto un cierto tinte propio recorre la descripción del paisaje y de los habitantes.» Lo tipológico, lo idiosincrásico, da a la narrativa de los viajeros un cierto atractivo. Pero no constituye aún lo pictórico propiamente tal. Lo pictórico emerge en tanto en cuanto «el carácter de la naturaleza, salvaje o cultivada, se *pinta* en los obstáculos que se oponen al viajero». (*Viaje*).

Lo pictórico propiamente tal se constituye así en tanto expresión de los obstáculos o mejor, de la realidad como obstáculo –confrontación que se traslada al cuadro mismo como tal. Y esto es lo que tiene que recoger la pintura. La pintura debe ser ella misma esta suerte de plano de contacto en el que lo representado se postula como la exterioridad a la que representa, a la vez que se presenta ella misma como confrontación. El cuadro, la pintura, no sólo es una imagen que representa un fragmento de la naturaleza, e invita perceptivamente a recorrerla, sino que nos coloca frente a ella, en cierta manera como obstáculo –como cosa. Hay que recordar, a este respecto, que la pintura renacentista –a la que con tanta frecuencia alude Humboldt, –se legitima perceptivamente como ventana a la exterioridad representada por aquélla. De ahí, entre otras cosas, la forma de ventana que adoptan los nuevos marcos de los que penden las nuevas pinturas paisajísticas, que vienen así a encuadrar y magnificar el doble eje pictórico de confrontación y accesibilidad. No es otro el objetivo de la idea humboldtiana de ciencia, sino «la penetración visual en la cooperación armónica de las fuerzas naturales», expuesta como «unidad de composición» –como cuadros, como *Ansichten* (vistas).

Aquí reside la relevancia de su tratamiento de la pintura como metodología científica. Pues tal unidad compositiva pictórica, según nos dice Humboldt, ya no es propiamente tarea de la ciencia histórica, ni tampoco de las ciencias naturales. Su objetivo se sitúa como más allá de lo uno y lo otro, de lo antropológico y lo naturalista, pues ambos tipos de ciencia son aún parte del plano de contacto como tal. Con su propuesta sobre lo pictórico, lo que pretende Humboldt es, en todo caso, acceder a la exterioridad propiamente tal, entendida como paso, o tránsito, al tipo o estrato primitivo, a la *Urform*, de la que las demás se habrían derivado, como él dice, por modificaciones de las circunstancias. Tras la idea de ciencia de Humboldt subyace, como paradójicamente, una especie de pulsión hacia la ruptura de la cultura, para pasar como al otro lado del cuadro, del espejo, residencia de la *Urform*. De ahí su necesidad de una metodología distinta. Lo pictórico vendría a posibilitarla, prefigurando este tránsito en los objetivos mismos de la ciencia, en tanto paso de lo animado a lo inanimado último.

En este sentido hay que entender la semiótica humboldtiana de lo mineral, en tanto expresivo de lo inanimado, a la vez que como forma de repre-

sentación de una *Urform* prácticamente inalcanzable, y en cuya prosecución Humboldt propone descender hasta las entrañas mismas de la tierra «para ahí interrogar a los monumentos del prototiempo». (*Ideas*). Humboldt insiste machaconamente a este respecto en la conexión ente lo artístico y lo científico, como la sola forma de satisfacer, a la vez, la fantasía y las ideas. A ello responde la metodología de los «cuadros de la naturaleza», a los que pretende reducir las extensas descripciones generales, con objeto de plasmar la cohesión interna de las fuerzas que rigen un determinado conjunto de fenómenos naturales. En estos «cuadros de la naturaleza» se aúnan los más diversos objetos, «dispuestos para que la fantasía los reelabore creativamente, dando lugar a nuevas y vivas figuraciones» (*Ideas*). A este respecto, la naturaleza de las regiones equinocciales americanas favorece su metodología, por cuanto en pocos sitios hay tanta diversidad en tan poco espacio, lo que hace ahí a la naturaleza especialmente pictórica –que no pintoresca–, y por tanto apta «para elevarse a las más vivas ideas generales» acerca de las causas y encadenamiento de los fenómenos naturales. (*Viaje*).

III

Humboldt comparte su afición a plantear la investigación del expedicionario en términos pictóricos con los que le han precedido en esta tarea, Cook y Malaspina. No es exacta, a este respecto, su afirmación de que los relatos de los primeros viajeros españoles no vayan acompañados de imágenes, como queriendo reivindicar así una suerte de primacía en ello. Quizás el precedente más claro sea el de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien para su *Historia General de las Indias* no sólo dibujó fauna y flora, sino también objetos y escenas, con el propósito expreso de aclarar sus descripciones escritas. Humboldt con todo supo valorar la veracidad que esconde la ingenuidad de aquellos primeros relatos en un momento en que la *Historia de América* de Robertson los desacreditaba por sesgados y fantasiosos. La valoración por parte de Humboldt de tales testimonios es congruente con sus posiciones metodológicas que buscan acceder a la *Urform* a través de comparaciones y analogías, desechando lo específico y excepcional, y acercándose a la espontaneidad primigenia. De alguna manera, cuanto más cerca se está de lo primero en el tiempo, tanto mejor, ya que más cerca se está de lo general. Pero intentemos comparar breve y esquemáticamente la metodología pictórica de Humboldt con la de Malaspina, como una forma de captar mejor la peculiaridad de la cuestión.

El rechazo de lo excepcional como característico de las posiciones de Humboldt contrasta con el valor que Malaspina viene a dar a lo específico y diverso. Este es el eje claro de diferenciación entre uno y otro. Para ambos la pintura es un elemento central, en el sentido de que ambos reconocen que las narraciones se constituyen así en viva representación. Son, a este respecto, *el alma del viaje*, según expresión de Malaspina. Sin embargo ya no están tan de acuerdo respecto del papel de lo emocional en el proceso del conocimiento, lo que afectará a la plasmación específica de lo pictórico. Para Humboldt lo emocional es algo ligado no ya al estudio de la naturaleza como tal, sino al desarrollo cognitivo, entendido como prosecución de la generalidad. Malaspina, sin embargo, adopta otra vía de acercamiento a la realidad, al afirmar la necesidad, que ha de evitarse, de atenerse a las *primeras impresiones*, con las que inevitablemente se topa en un principio todo expedicionario ante el espectáculo de la naturaleza. Humboldt busca la identificación de lo análogo y típico para saltar a lo más general. Malaspina quiere atenerse a lo diverso y nuevo, pero sin dejarse llevar de entrada por la impresión de lo *maravilloso*. Humboldt dice rehuir toda atracción por lo excepcional, como modo de eliminación de todo obstáculo en su búsqueda por la captación de «la acción simultánea y el vasto encadenamiento de las fuerzas que animan el universo» (*Kosmos*). Malaspina se propone eliminar toda predisposición no ya a lo maravilloso, sino a la sorpresa, como forma precisamente de acercarse a ella y captar lo nuevo y distinto. De ahí que mientras Humboldt se centra en el desarrollo de *tipos* y analogías, Malaspina forma *conjeturas*. Mientras Humboldt, en suma, traslada subrepticiamente su ascenso hacia la *Urform* al reino de las ideas, Malaspina se centra en el *encuentro* con la naturaleza en toda su diversidad de manifestaciones.

El planteamiento de Humboldt relativo al uso de la pintura en su metodología expedicionaria no está exento, con todo, de alguna contradicción al respecto. Humboldt, en efecto, se plantea «dar la mayor exactitud posible a la representación de los objetos que muestran [sus] grabados» (*Vistas*). Su sentido de la pintura, sin embargo, poco tiene que ver con este objetivo. No sorprende en absoluto su gusto por las pinturas de la obra *Oriental Scenery*, de los Daniell –algo a lo que resulta difícil sustraerse– sino su difícil compaginación con los objetivos por él expuestos. Los Daniell no se sienten atraídos por lo general, sino más bien por lo específico, como, por ejemplo, «la presencia material de masas insulares» en el paisaje –tal como glosa Stafford en su espléndido estudio sobre la pintura de viajes. Humboldt, sin embargo, tal como ocurre en su tratamiento de los volcanes, tiende a verlo todo, más bien, como una muestra de «la conexión interior de la tierra»

(*Voyage*). Su escenografía dice querer evitar los efectos pintorescos, limitándose a «representar exactamente los contornos de las montañas, los valles con sus flancos llenos de surcos, y las imponentes cascadas formadas por la caída de torrentes» (*Vues*). Ahora bien, esto le lleva a un cierto cierre cuasigeométrico del dibujo, y a la elusión de sus efectos pictóricos propiamente tales, contrariamente a lo propuesto por él mismo al buscar sobre todo el efecto de conjunto. El fuerte y cerrado contorneado de la línea, por ejemplo, llega a constituir como un anclaje en algunos de sus dibujos, y muy especialmente en sus perfiles de costa. En este caso, llega a diluir una de las características tradicionales de este tipo de dibujo, en tanto representación, o modulación, de la infinitud espacial. Si bien, a cambio, ciertamente, logra que tales perfiles sean como expresión de la afloración de fuerzas conectadas con el interior de la tierra –más acorde en este sentido con su planteamiento teórico. Esto aparece con gran claridad en sus mapas. En ellos se vale del trazo y el claroscuro muy pronunciado, con objeto de realzar el relieve, provocar una rápida percepción del elemento que hay de deslizamiento y falla en el terreno cartografiado, acentuándolo todo con una selección muy precisa de puntos analógicos, que sobresalen sobre el resto de un papel dejado en buena parte en blanco. De esta manera, más que una carta de superficie, el plano viene a traducir la conexión invisible de los interiores de la tierra, manifestada a través de la armonía visual entre los fuertes relieves de aquellos puntos.

Distinto es el caso de las vistas y paisajes, en los que intenta eludir la excesiva contextualidad que otorga la monumentalidad geológica con un perfilado neoclasicizante, un tanto contradictorio, contra toda apariencia, con su programa de búsqueda de los tipos, más allá de toda geometría. Pues, de hecho, lo neoclásico unido a lo exótico magnifica la especificidad del espectáculo –algo de lo cual se barrunta en un Poussin. Y cuando Humboldt, por razones de exposición pedagógica, simultanea el paisaje con un corte geológico a los pies del mismo, como prolongando aquél hacia el interior de la tierra, la estratificación resulta tectónica, y en este sentido geométrica en exceso, recordando más bien esquemas de construcciones trogloditas que una supuesta direccionalidad y rumbo hacia una desconocida *Urform*. Algo, esto último, que, por lo demás, buena parte de la geología subsiguiente cuestionará fuertemente. Todo lo cual, por lo demás, no casa siempre muy bien con su axioma de que «la impresión que nos deja el espectáculo de la naturaleza, viene menos determinada por la peculiaridad de la zona, que por la luminosidad». (*Ansichten*) Ya que a diferencia de un Brambila, en la expedición Malaspina, y de un Hodges, en la de Cook, la luz carece de protagonismo real en las pinturas de Humboldt. Quizás por-

que, contra toda apariencia, la luz es el principal obstáculo que se interpone entre las cosas y el expedicionario, complejizando el plano de contacto con los supuestos tipos primitivos –con la *Urform*. Su amigo Goethe se había ya percatado de que la luz, en su encarnación en y a través de los colores –desvela y vela, manifiesta y oculta. Humboldt se percata de que la luz es el principal impedimento en la medición de la altura del Chimborazo. La geografía de la luz parece como interponerse en exceso en su camino hacia lo inanimado. Abre demasiados interrogantes que no concuerdan en demasía con sus postulados teóricos de partida. Y, específicamente, abre el melón de la *interpenetración* de y en la realidad. Las ulteriores expediciones ascendiendo en globo a la búsqueda de la complejidad de lo etéreo se situarían en esta línea, haciendo girar la idea de cosmos. Quizás por ello su obra hoy tiene un valor programático muy distinto del que Humboldt quiso darle. La *Urform* se descomponía.



Un naturalista en el panteón
El culto a Humboldt en el Viejo y el Nuevo Mundo durante el siglo XIX[1]

Leoncio López-Ocón Cabrera

La huella de Humboldt es omnipresente en ambas orillas del Atlántico. Su imagen y su obra ocupan un lugar preferente en centros del saber tan diversos y heterogéneos como el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlin, cuyo *hall* está presidido por un hermoso cuadro de un ya anciano Humboldt en su gabinete de trabajo rodeado de todos los atributos de su sabiduría; la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, que conserva como venerables reliquias algunas de las bellas ediciones del sabio prusiano; o el antiguo Seminario de Minería de México, donde su estatua preside uno de los patios de ese hermoso edificio neoclásico.

Su abrumadora estela no se circunscribe a esos lugares del saber. El nombre de Humboldt está presente en múltiples lugares de la naturaleza americana –como en su corriente homónima– y su imagen de marca se propaga a través de asociaciones culturales, premios y becas. ¿Fueron sus méritos científicos merecedores de tanto bombo y platillo? Es cierto que realizó contribuciones fundamentales a diversas ramas del conocimiento tan diferentes como la fisiología del sistema nervioso, la geografía botánica de las plantas o la arqueología americana, y que es considerado uno de los fundadores de la moderna ciencia geográfica. Pero no cabe duda de que su éxito está también en estrecha relación con sus grandes dotes de comunicador, y con su capacidad de crear una escuela o un estilo de pensamiento colectivo entre los naturalistas románticos coetáneos. Fue esa habilidad retórica y pedagógica la que llevó a la fama al ser capaz de convencer y persuadir de la bondad y excelencia de su obra a individuos y lectores muy diferentes, como a los políticos americanos Thomas Jefferson, Simón Bolívar o el conservador mexicano Lucas Alamán, a monarcas europeos como Carlos IV o el rey de Prusia Federico Guillermo IV, y a científicos de pri-

[1] *Este texto forma parte del proyecto de investigación financiado por la DGES PB97-1125 «El papel de las elites intelectuales en la formación de modelos colectivos: la historiografía natural y política en el mundo hispánico (siglos XVI-XIX)», dirigido por Mónica Quijada, y es deudor de las discusiones sostenidas en el marco de los proyectos de investigación «Ciencia y comunicación» y «Producción de objetos científicos y mundialización de la ciencia», que dirigiera Antonio Lafuente. Deseo agradecer a Fermín del Pino su interés para que me animase a redactar y publicar este texto.*

mera fila de su época como François Arago o Leopoldo de Buch para quien Humboldt era «le profond et ingénieux explorateur de la nature, le plus grand géognoste du siècle».

Ahora bien, Humboldt conoció ya la fama y la gloria en vida. Resulta ser así un caso singular de cómo la figura y la obra de un científico han sido usadas por diferentes sociedades y comunidades científicas de Europa y América como un lugar de una memoria científica, compartida entre varios países, pero también apropiada por cada una de las naciones que se han ido construyendo en esa área geopolítica. A través de una serie de ritos conmemorativos se ha usado a Humboldt en ese espacio euroamericano como icono representativo tanto del funcionamiento de una ciencia trasatlántica como de la fundación o consolidación de tradiciones científicas propias y específicas, que fundamentan una identidad cultural basada en la reivindicación de prioridades científicas.

Este texto aspira a ofrecer una serie de elementos de información y reflexión destinados a profundizar en el conocimiento de cómo Humboldt en lugares diferentes de Europa y América ascendió a los altares de un panteón que edificaron científicos y ciudadanos amantes del saber para rendir culto a la diosa Razón, siguiendo el programa jacobino que se propagó entre el Viejo y el Nuevo Mundo a través de las ondas concéntricas generadas por el ciclo de las revoluciones atlánticas. Quizás el éxito social de Humboldt y su capacidad de convertirse en un símbolo cultural del nuevo laicismo revolucionario, y en un mediador entre la naturaleza y la cultura, quepa relacionarlo con su *savoir-faire* para construir una ciencia trasatlántica; es decir, para poner en comunicación las capacidades científicas y técnicas de ambas orillas del Atlántico –cual nuevo atlante–, y para establecer elementos comparativos sobre las analogías y diferencias entre los elementos naturales y culturales de Europa y las Américas. Los panegíricos que se le otorgaron en vida apuntan en cierta media en esa dirección. Fue contemplado como un nuevo héroe civilizador que, tras vencer numerosos obstáculos y penalidades, debía de ser admitido en un panteón: el lugar de reunión de los bienhechores de la humanidad, de aquellos que con sus luces habían hecho retroceder las sombras de la ignorancia y de la barbarie. No sólo se le consideró un nuevo Colón, sino que también sus compatriotas le llegaron a regalar una medalla con una imagen del Sol que tenía la leyenda: *Illustrans totum radiis splendentibus Orbem*. Es sabido que en el mundo antiguo se atribuía al Sol el conocimiento del pasado, presente y futuro. El hecho de que sus conciudadanos lo equiparasen al astro rey es una prueba incontestable de su *apoteosis*, es decir de haber recibido honores propios de los dioses.

En las líneas siguientes voy a intentar relacionar dos hechos relativos a ese proceso de construcción de una apoteosis en torno a Humboldt. Por un lado, trataré de mostrar cómo Humboldt traza su camino hacia el Panteón debido a la capacidad que tuvo de desplegar y «mundializar» los conocimientos que atesoró en su viaje, gracias al tendido de redes de comunicación científica a través del espacio atlántico. Y por otra parte, destacaré cómo esas redes se trasladaron también durante el tiempo, y en las décadas posteriores a su muerte sus textos siguieron interpelando a múltiples lectores de diferentes sociedades, contribuyendo a consolidar diversas tradiciones científicas nacionales, particularmente en los países iberoamericanos.

El constructor de una gran red de comunicaciones científicas trasatlánticas

La circulación mundial de conocimientos científicos y técnicos se hace, en efecto, por intermedio de redes. Creadas por la misma práctica científica, actúan de forma tentacular y su función es doble: asegurar la circulación de objetos científicos y técnicos y/o los flujos de autoridad que legitiman la continuidad de prácticas científicas. Dado que los textos producidos por los científicos son diferentes, según el público específico al que se dirigen, se forman entonces diversas redes de distribución de objetos científico-técnicos, entre las que cabe destacar: las *redes de co-responsabilidad* que ponen en relación a los científicos con sus pares o colegas; las *redes de patrocinio* que unen a los científicos con los poderes políticos o económicos; y las *redes de popularización* que vinculan a los científicos con la ciudadanía.

Pues bien, a mi modo de ver, la actividad científica de Humboldt se hace especialmente consistente y adquiere paulatinamente una autoridad cada vez mayor en círculos científicos y extracientíficos, gracias a su innegable capacidad y talento para desplegar potentes y heterogéneas redes de comunicación.

Ciertamente, páginas y páginas se han escrito ya sobre las cualidades retóricas de Humboldt, presentes sobre todo en la narrativa de su viaje trasatlántico, y en sus descripciones de los cuadros de la naturaleza americana, o de las vistas de las cordilleras y monumentos de las Américas, que impulsan a los lectores a contemplar con mirada envolvente y en un todo armónico los objetos naturales y los artefactos culturales de la América intertropical. Asimismo se ha empezado a considerar su cuidado en medir la realidad para trazar un *Atlas* fidedigno de los territorios visitados y

explorados, en el que se pudiesen desplazar trozos de la realidad natural admirables, dignos de estudio y deleite estético. También se ha llamado la atención sobre su prodigiosa capacidad de intercambiar información con centenares de interlocutores a través de los millares de cartas –más de 35.000, según Charles Minguet– que fue capaz de escribir en su larga vida. Pero en la cuestión en la que convendría profundizar es en mostrar cómo esa ingente correspondencia fue puesta al servicio de una estrategia cultural trasatlántica, destinada a intensificar las relaciones culturales y científicas entre Europa y las Américas, convenciendo a colegas, captando a poderosos aliados, y seduciendo a gentes del gran público para que apoyasen su obra y su programa de investigaciones: trasatlántico en primera instancia, y universal en último término, pues no hay que olvidar que la obra que culminó su particular árbol del conocimiento fue el *Cosmos*. Fue esa correspondencia uno de los instrumentos que permitió trazar numerosos caminos de ida y vuelta a los objetos científicos que fue creando Humboldt a lo largo de su fecunda trayectoria, haciendo posible que su programa de investigaciones fuese desenvolviéndose y adquiriendo progresivamente volumen y consistencia.

Este afán de convertirse en un *passeur* o intercambiador entre la ciencia europea hacia América, y viceversa, se aprecia con claridad en uno de los órganos de expresión de esa ciencia trasatlántica que se estaba construyendo en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Me refiero a la revista científica madrileña *Anales de Historia Natural*, publicada entre 1799 y 1804, justo durante los años en los que Humboldt efectuara su periplo americano. Esa publicación fue impulsada por un grupo de científicos muy comprometidos con el afán de convertir a Madrid en un nudo de comunicaciones de esa ciencia trasatlántica. En ese momento histórico, en efecto, una serie de lugares de la ciencia que se hacía en Madrid, como el Depósito Hidrográfico, el Real Gabinete de Historia Natural o el Jardín Botánico, estaban dedicados a procesar, sistematizar y efectuar cálculos sobre la ingente información recopilada por los integrantes del amplio movimiento expedicionario que había participado en la «reconquista de América» durante la segunda mitad del siglo XVIII.

De ahí no ha de extrañar que la revista siguiese con mucho interés la peregrinación científica de Humboldt, a la que es posible que los lectores de esa publicación contemplasen como el colofón de todo ese movimiento expedicionario. Así en los n°s 2 y 6, correspondientes al mes de diciembre de 1799 y octubre de 1800 se extractan sendas cartas dirigidas por Humboldt al barón de Forell –ministro plenipotenciario de Sajonia en la corte de Madrid– fechadas respectivamente en Cumaná el 16 de julio de 1799 y

en Caracas el 3 de febrero de 1800. Su traductor y editor es uno de los promotores de los *Anales*, el mineralogista Cristiano Herrgen, (¿ -1816), quien por aquel entonces era profesor del Real Estudio de Mineralogía. Herrgen, que había sido discípulo de Werner en la Escuela de Minas de Freiberg, donde también había estudiado Humboldt, puede ser considerado como uno más de los muchos portavoces que el naturalista prusiano logró crear en Europa para propagar sus hazañas científicas americanas. Esos portavoces indudablemente cumplieron un papel fundamental en el despliegue de sus redes de comunicación científica trasatlántica. ¿Cómo lleva a cabo Herrgen esa labor de portavoz? Ejerciendo funciones de mensajero: traduce para transportar la ciencia en acción de Humboldt, y empieza a hacer una especie de exégesis de sus primeros resultados científicos obtenidos en América. Así no sólo vierte al castellano la memoria sobre el desprendimiento del calórico, considerado como fenómeno geognóstico, que Humboldt había publicado en alemán en 1799 en los *Anales del Barón de Moll*, o traduce algunas de las cartas americanas de Humboldt, sino que usa las páginas de su revista para comentar y anotar algunos de los trabajos que Humboldt remitía a las instituciones científicas madrileñas, como sucede con una colección de rocas americanas que Humboldt envió a José Clavijo para aclarar «las noticias que comunico al Sr. Baron de Forell sobre la disposición y dirección de las capas en la América meridional, y sobre su identidad con las del antiguo continente», según se constata en el nº 6 de los *Anales de Historia Natural* publicado en octubre de 1800.

Pero la puesta en marcha de esa red de intercomunicación tenía a veces sus riesgos. En ocasiones los lectores y receptores de las andanzas y aventuras científicas de Humboldt tenían tanta hambre de novedades que los resultados que iba ofreciendo se publicaban prematuramente. El autor no disponía del control de calidad de su producto, y Humboldt se nos presenta como prisionero de las expectativas que levantaba. Para remediarlo se dirige al cabeza visible del nudo madrileño de comunicaciones científicas, el todopoderoso director del Jardín Botánico Antonio José Cavanilles, en una carta que le remite desde México el 22 de abril de 1803, impresa en el nº 18 de los mencionados *Anales*. En ella, entre otras muchas cuestiones, pide más cuidado en la edición o circulación de las informaciones científicas que transmite. Así, tras agradecer los elogios que se le habían otorgado en el nº 15 de los *Anales* –lo que prueba que las noticias científicas tenían una circulación de ida y vuelta a través del Atlántico–, solicita una rectificación a datos inexactos, y explica la tensión en la que se encontraba en su estrategia comunicadora –cual un nuevo Hermes–, entre su afán de acelerar el acceso a las novedades científicas y la exigencia de ser exacto en la

empresa titánica que había emprendido de medir la realidad americana: «..Pero les he de deber que en alguno de los números siguientes anuncien que en la estampa grabada en Madrid las alturas tienen casi siempre un exceso de 40 a 70 toesas, cuya diferencia es muy notable en observaciones de esta naturaleza, para que no se rectifique. Mi franqueza en comunicar a todos los de América mis cartas, fundadas sobre observaciones astronómicas, como igualmente los materiales recogidos sobre la geografía de las plantas y medidas geodésicas, antes de darle la última mano, que exige tranquilidad, reflexión y tiempo, ha sido sin duda la causa de haber llegado ahí alguna copia, debida al celo de los muchos que las multiplicaban por el interés que tomaban en esta parte de la Geología; pero dicha copia es harto diversa de la que hoy tengo, y que publicaré en mi obra sobre la construcción de nuestro globo».

Y expresa un ruego, muy difícil de cumplir en un científico tan volcado a la comunicación pública de sus conocimientos como lo fue Humboldt: «Si la franqueza con que he comunicado sin reserva mis plantas, animales, cartas geográficas y observaciones, permitiendo con gusto copiase cada uno lo que deseaba, dio motivo a la mencionada equivocación, también me ha procurado ella el poder rectificar varios puntos importantes de localidad, que me han suministrado los inteligentes. Quisiera que solo se imprimiese lo que yo mismo escribo en mis cartas o memorias, porque nadie ignora que las primeras ideas solo son un bosquejo que debe concluirse, y que los cálculos y medidas exigen un examen ulterior y detenido».

Pero a pesar de los riesgos que conllevaba, esa estrategia movilizadora de Humboldt –caracterizada por su afán de poner la ciencia que hacía al alcance de todos– le acompañó toda su vida. Y ello explica en parte que su conducta científica se convirtiese en un modelo a seguir por los naturalistas europeos románticos que siguieron sus huellas en la exploración de las Américas. Gracias a esos naturalistas, las redes que puso en circulación Humboldt se desplazaron en el tiempo y el espacio. Y así, la influencia humboldtiana afecta a una legión de naturalistas centroeuropeos que contribuyen decisivamente en la primera mitad del siglo XIX a hacer un inventario de la naturaleza y una descripción exhaustiva de las características de las culturas americanas. Esos seguidores aplicaron el método cuantitativo y visualizador que Humboldt, siguiendo una larga tradición de conocimiento euroamericano, llevó a un alto grado de perfección, como lo podía comprobar cualquiera que se enfrentase con sus magnas obras, fuesen los *Tableaux de la Nature*, los 30 volúmenes del *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Monde*, o los respectivos ensayos político-económicos sobre México y Cuba. De esta manera cabe señalar que Karl Wilhelm

Koppe, Carl Christian Sartorius, Karl Sapper siguen la estela de Humboldt en México y América central, Johann Jakob von Tschudi y Eduard Poeppig se inspiran en él en sus investigaciones en Perú, Bolivia y Chile, y el príncipe Maximilian zu Wied y Carl von Martius imitan sus planteamientos metodológicos en sus investigaciones sobre el Brasil.

Pero los tentáculos de Humboldt no llegan a América sólo a través de esos intermediarios. Él tiene hilo directo con los líderes de las nuevas repúblicas emergentes: Bolívar, Jefferson, Rocafuerte, Santa Anna, Lucas Alamán. Su influencia es enorme en las incipientes comunidades científico-técnicas que se constituyen una vez emancipadas las repúblicas hispanoamericanas o formado el imperio de Brasil. Los programas de trabajo de sociedades científicas como la Sociedad de Geografía y Estadística de México, o el Instituto Histórico-Geográfico de Brasil son en cierta medida humboldtianos. Humboldt asesora al equipo de científicos que contrata Bolívar para crear un Instituto de Ciencias en Bogotá, entre los que destacan el agrónomo y químico francés Boussingault y el mineralogista peruano Rivero. Y alienta directa o indirectamente a numerosos naturalistas europeos a hacer lo que él no pudo cumplir: radicarse en las Américas y, desde los laboratorios naturales de aquel continente, ayudar a la institucionalización de las ciencias naturales y de la geografía en aquel Nuevo Mundo. Así, los trabajos de distintos naturalistas europeos que se establecieron en Estados Unidos y en diversos países latinoamericanos a lo largo de las décadas centrales del siglo XIX, como los alemanes Burmeister en Argentina, Philippi en Chile, Ernst en Venezuela, los italianos Raimondi en Perú y Codazzi en Colombia y Venezuela, el francés Claudio Gay en Chile, el suizo Agassiz en Estados Unidos, y el español Ramón de la Sagra en Cuba, serían ininteligibles sin considerar la poderosa influencia que ejerció Humboldt en sus programas de trabajo y en sus anhelos de potenciar la intercomunicación científica ente Europa y América y viceversa.

A través de esos aliados, seguidores e interlocutores –según los casos– Humboldt creó una escuela de pensamiento en las Américas, sobre la que pivotó el culto que se fue construyendo en torno a su figura y que llegó a su paroxismo en los últimos años de su vida, en la década de 1850. Los intelectuales latinoamericanos visitan su casa-palacio berlinés de Tegel como si fuera un santuario. Existen vívidas descripciones del arrobamiento que sentían al contemplar al sabio en el *sancta sanctorum* de su gabinete de trabajo, como la que nos dejara el historiador y político chileno Benjamín Vicuña Mackenna tras visitarle en Berlín. Asimismo algunos gobiernos latinoamericanos muestran su interés en canonizarle en vida, inmortalizando su nombre, y agradecerle así los servicios prestados en la construcción de

sus respectivas «culturas científicas nacionales». El 14 de septiembre de 1857 el presidente de la República Mexicana Ignacio Comonfort firma un decreto para fundar tres ciudades en el istmo de Tehuantepec, que habían de denominarse respectivamente Colón, Iturbide y Humboldt.

Tanta fama le resultó agobiante, y aunque parezca una *boutade* casi se puede aseverar que una de las causas del fallecimiento de Humboldt pudo ser el peso del éxito, manifestado en una descomunal correspondencia que había escapado a su control, y que casi le aplasta. Minguet reproduce el dramático llamamiento que hizo Humboldt el 15 de marzo de 1859, pocas semanas antes de fallecer, para que ese público, al que él había convocado a lo largo de su trayectoria, respetase su intimidad y le dejase trabajar. Y dada la elocuencia de este testimonio autobiográfico que prueba cómo a veces las redes de comunicación científica dejan de ser operativas por su sobresaturación, o cómo las redes de mensajeros que surcan el planeta pueden acarrear catástrofes (según la reflexión de Michel Serres) me permito reproducirlo *in extenso*: «Agotado bajo el peso de una correspondencia siempre creciente de un promedio anual de aproximadamente 1600 a 2000 piezas (cartas, impresos sobre temas que me son totalmente ajenos, manuscritos sobre los cuales se pide mi opinión, proyectos de viajes y de expediciones coloniales, envíos de modelos, máquinas y objetos de historia natural, preguntas sobre viajes aéreos, enriquecimiento de colecciones de autógrafos, ofrecimientos para ocuparse de mí, distraerme, divertirme, etc...), intento de nuevo, públicamente, rogar a las personas que me honran con sus favores, contribuir a que se ocupen menos de mí en ambos continentes y que no se utilice mi casa como buzón; así podría consagrarme a gusto y con toda tranquilidad a mis propias investigaciones, pese a la disminución de mis fuerzas físicas e intelectuales. Ojalá este pedido de socorro, al que me he resuelto con remordimientos y demasiado tarde, no sea interpretado como una señal de hostilidad».

Téngase no obstante en cuenta que, mientras realizaba este apremiante y desesperado llamamiento a sus corresponsales, entregaba el último manuscrito del tomo V del *Cosmos*, y poco antes impartía las instrucciones científicas del viaje de circunnavegación del globo de la fragata *Novara*, del imperio austrohúngaro.

Un sabio para todos los gustos

Ese culto a Humboldt no se paralizó ni disminuyó con motivo de su muerte el 6 de mayo de 1859. Al contrario, a partir de esa fecha en ambos

continentes, tanto en Europa como en América, iniciativas diversas sostendrán el interés hacia su figura y obra durante el resto del siglo XIX mediante acciones rituales de distinto tipo. Las redes de comunicación científica creadas por Humboldt siguieron desplazándose *post mortem* en el tiempo y el espacio, por una doble razón.

Por una parte, por la misma naturaleza de esas redes. Las redes construidas desde los laboratorios se extienden a través del espacio y del tiempo. La fabricación de los hechos es un proceso continuo y la movilización de las redes, basada en la negociación, es permanente. En esa movilización el investigador despliega una serie de operaciones encadenadas, que abarcan desde el aprovisionamiento de materias primas hasta la producción de artículos científicos destinados a convencer a los lectores críticos. Es precisamente esta movilización la que da a los hechos su solidez, ya que ésta se basa tanto en el reconocimiento que se otorga a la competencia de los investigadores que producen el hecho, como en el interés que manifiestan los usuarios respecto a esos hechos. De ahí que para probar la resistencia de sus proposiciones y medir el interés que suscitan el investigador ha de confrontarse con un espacio público de discusión, pues es a través del debate y la controversia como se juzga la solidez del hecho y su interés.

Es evidente, como ya se ha apuntado, que a lo largo de su vida Humboldt consiguió obtener grandes aliados en algunas de las controversias que emprendió, por ejemplo con el científico neogranadino Caldas a propósito de la prioridad en sus investigaciones sobre geografía botánica. La magnitud y perfección de las inscripciones de carácter literario o iconográfico que extrajo y depuró de los laboratorios naturales por los que se desplazó, y que sustentaban su estrategia comunicativa, fueron decisivas en las victorias científicas que obtuvo y en la capacidad de convencer y conmover a grandes masas de lectores.

Y, por otro lado, porque su obra se hizo inmortal. Su escritura respaldada por poderosas imágenes convenció y atrajo a gustos muy diversos, y continuó interpelando a actores sociales muy heterogéneos, y de lugares geográficos muy distantes. Todos le mantuvieron en el panteón de la ciencia, mediante una serie de signos recurrentes.

Los políticos apelaron a los artistas para hacer pétrea e inconmovible su memoria en todas partes. Nada más fallecer, el presidente Benito Juárez tiene tiempo, en medio de una guerra civil, para firmar un decreto por el que se declaraba benemérito de la patria al barón de Humboldt y se disponía que por cuenta del Tesoro de la República se hiciese en Italia una estatua de mármol que representase a Humboldt de tamaño natural para colocarla en el Seminario de Minas de la ciudad de México, con su

correspondiente inscripción; y todo ello para «dar un público testimonio de la estimación en que México, como todo el mundo, tiene la memoria del ilustre, sabio y benéfico viajero Alejandro, Barón de Humboldt, y la gratitud especial que México le debe por los estudios que en él hizo sobre la naturaleza y productos de su suelo, sobre sus elementos económico-políticos y sobre tantas útiles materias que publicadas por su incansable pluma, dieron honor y provecho a la República cuando aún se llamaba Nueva España».

Los publicistas se preocuparán por sostener el culto entre la ciudadanía, evocando periódicamente sus méritos y sus hazañas en publicaciones dispersas por todas partes. Así, al fallecer, el culto que se le brinda se manifiesta en decenas de necrologías que aparecen en publicaciones americanas y europeas, como las que firma el notable historiador Antonio Ferrer del Río en la prestigiosa publicación madrileña *La América*. Cuando en Europa surgen iniciativas culturales bolivarianas, como la que alentó el diplomático colombiano Adriano Páez al editar en París en 1874 la *Revista Latinoamericana*, la huella de Humboldt estará una vez más presente: el venezolano Arístides Rojas, en un trabajo dedicado a Adolfo Ernst, publicará un artículo con el título «Recuerdos de Humboldt en América».

Y los científicos le emulan y lo usan como un referente fundamental de sus programas de investigaciones. Todo el asociacionismo científico que florece en la América latina en la era romántica y en la época positivista se autoconcibe bajo la influencia de Humboldt y, en ocasiones, hace explícita su deuda con él recurriendo a la eponimia. La Sociedad de Naturalistas Neogranadinos fundada en Bogotá en 1859, probablemente bajo el impacto del fallecimiento de Humboldt, pretendía por ejemplo sistematizar los conocimientos indígenas sobre la flora neogranadina y reanudar las investigaciones sobre plantas útiles efectuadas por la expedición botánica de Mutis, y por Humboldt y Bonpland. El grupo de científicos venezolanos que editaban la revista *Vargasia* decide en 1869 dedicarle un monográfico de su publicación con motivo del primer centenario de su nacimiento. Cuando un grupo de alumnos del Seminario de Minería de México decidan constituirse como sociedad científica en la década de 1880 se autodenominará «Sociedad Humboldt».

Los naturalistas y expedicionarios europeos que viajan a las Américas en las décadas de 1860 y siguientes irán siguiendo sus huellas y tomándolo como guía, aunque después por un afán de emulación intenten puntualizar y mejorar sus observaciones. En el caso de la *Commission scientifique du Mexique*, organizada por Napoleón III, las instrucciones que elaboraron los cuatro comités en los que se organizó esa compleja movilización de la cien-

cia imperial francesa –de ciencias naturales y médicas; de ciencias físicas y químicas; de historia, lingüística y arqueología; y de economía política, estadística, trabajos públicos y cuestiones administrativas– destilaban influencia humboldtiana por todas partes, muy perceptible en los informes que elaboró el geógrafo Vivien de Saint-Martin. En el caso de la expedición española denominada *Comisión científica del Pacífico*, que recorrió gran parte del continente americano entre 1862 y 1865, su principal integrante, Marcos Jiménez de la Espada es un émulo de Humboldt, tanto en sus investigaciones de naturalista como en sus trabajos de historiador. Asciende a algunos de los *Höhepunkte*, o lugares sagrados de los naturalistas, que Humboldt había contribuido a sacralizar y mitificar, como podían ser los bellísimos volcanes nevados de Chimborazo y Antisana del Ecuador; observa la naturaleza y las culturas americanas con una mirada humboldtiana envolvente, totalizadora y armónica, y sus grandes trabajos historiográficos sobre las antigüedades peruanas prosiguen la vía abierta por Humboldt en sus estudios arqueológicos. Una de las maneras que tendrá de honrar a quien él considera uno de sus maestros, es la de editar en 1889 en el *Boletín* de la *Sociedad Geográfica de Madrid* el viaje de Quito a Lima de Carlos Montúfar con Humboldt y Bonpland.

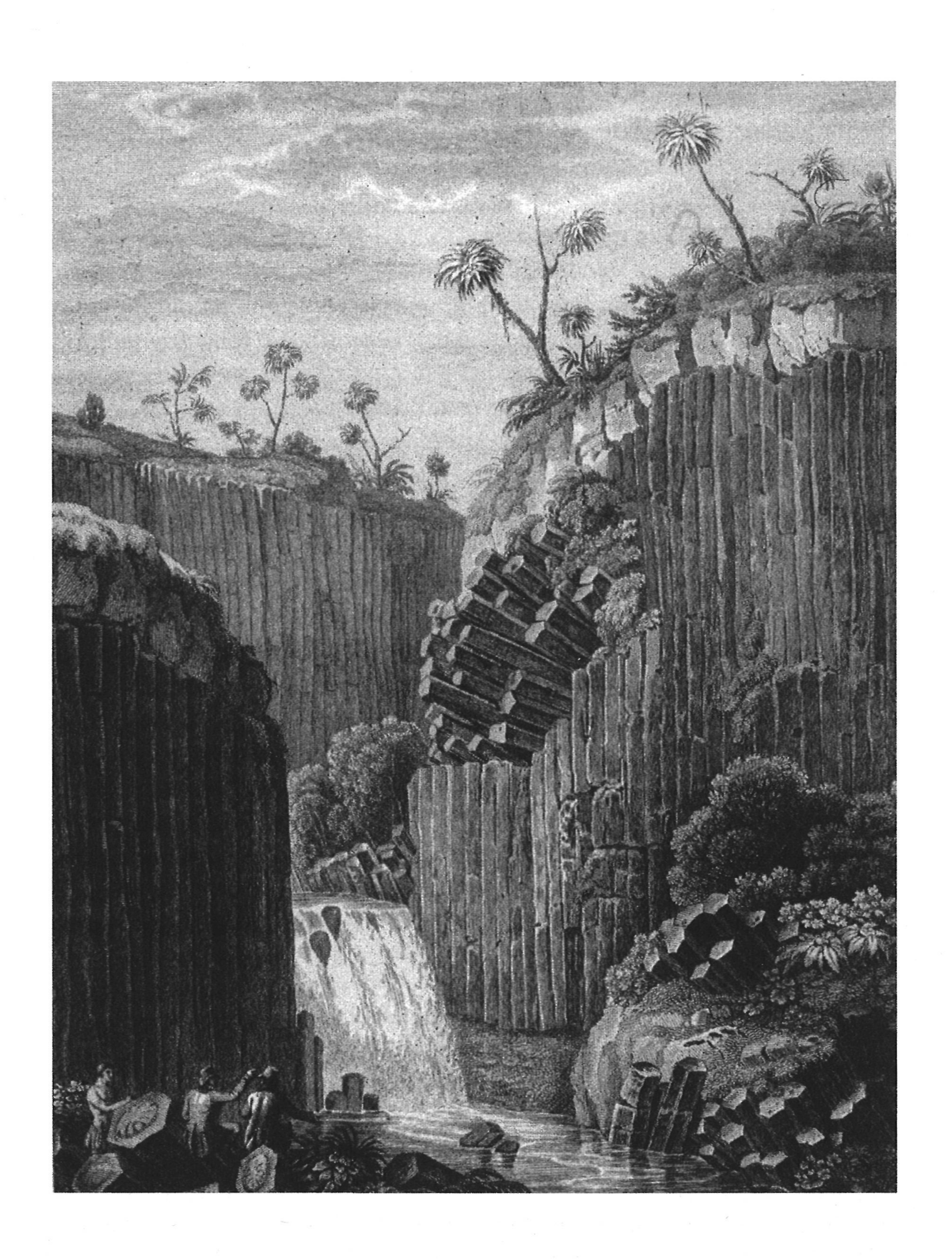
Quisiera destacar finalmente que ese culto a Humboldt que se desenvuelve en Europa y América *post mortem* (del héroe civilizador o *praeceptor mundi*) adopta tonos y manifestaciones variados según las circunstancias de cada lugar. En los países latinoamericanos Humboldt es objeto de culto porque contribuyó con su obra a situar a esos nuevos Estados en la cartografía del sistema mundial de conocimientos que se estaba fraguando y porque con su obra –que en cierta medida fue una síntesis de los esfuerzos realizados por las tradiciones científicas metropolitana, virreinal y eclesiástico-criolla que se desenvolvieron en la América española durante el siglo XVIII– dio argumentos y marcó la pauta de las respectivas ciencias nacionales que se fueron construyendo durante el siglo XIX.

En algunos países europeos como Francia y Alemania se le rindió culto porque fue visto por unos y por otros como parte propia de su legado científico, y como una estrella refulgente de sus respectivas constelaciones científicas. Y ese culto se manifestará en un permanente diálogo de científicos alemanes como Ritter, o franceses como Boussingault, con el legado humboldtiano, y en un afán de perfeccionar e incrementar sus conocimientos, como se aprecia en las ediciones de su correspondencia que promoverán en París La Roquette en la década de 1860 o Hamy en la primera década del siglo XX, o en las biografías efectuadas por estudiosos alemanes como los tres volúmenes que editó en Leipzig Karl Bruhns en 1872.

En el caso español se puede aseverar que el culto a Humboldt no originó grandes logros en un mejor estudio de su obra, aunque también es cierto que la traducción de algunos de sus trabajos como la que hiciese –entre otras– Bernardo Giner de los Ríos en 1876 de los *Cuadros de la Naturaleza*, gracias a la iniciativa del editor Gaspar, muestra un cierto interés social por la recepción del legado científico de Humboldt en la sociedad española del último tercio del siglo XIX, que creo está aún por estudiar. En todo caso, un grupo de científicos empeñados en construir una tercera vía en la polémica de la ciencia española, según he analizado en otro trabajo («Ciencia e historia de la ciencia en el Sexenio democrático: la formación de una tercera vía en la polémica de la ciencia española», *Dynamis*, vol. 12, 1992, pp. 87-103) sí prestaron atención a ese legado, procuraron enriquecerlo y lo valoraron como una prueba más de que ante el desarrollo de la ciencia española no había que mostrar ni un insensato orgullo ni un triste desaliento, según la formulación de uno de los teóricos de esa tercera vía, el zoólogo Pérez Arcas. Esta actitud es la que hizo posible que algunos de los defensores de esa tercera vía, agrupados en la Sociedad Española de Historia Natural, editasen varios materiales relacionados con el viaje americano de Humboldt –como sucedió con el trabajo que publicó entre 1871 y 1872 José María Solano Eulate en las *Memorias* de esa sociedad titulado «Cartas inéditas del barón Alejandro de Humboldt con un facsímile» –o que el químico Rodríguez Carracido incluyese en 1897 una reflexión sobre «Alejandro Humboldt y la ciencia hispanoamericana» en su miscelánea de *Estudios histórico-críticos de la ciencia española*.

Curiosa y significativamente, ese particular homenaje hecho desde Madrid a una «gloria de la humanidad» le sirvió a ese científico imbuido de ideales patrióticos regeneracionistas para recordar «las glorias de la ciencia hispanoamericana». Ese futuro rector de la Universidad Central construyó su argumentación en torno a tres ejes. Evoca la cultura científica que Humboldt encontró en el mundo hispánico de ambas orillas del Atlántico para resaltar cómo y de qué manera influyó en el programa de trabajo que desplegó el viajero prusiano. Presenta a Humboldt como un «paladín de nuestros intereses intelectuales», pues «inspirado por la justicia tuvo en todas sus publicaciones firmeza de ánimo y rectitud de juicio suficientes para devolvernos la parte que en la obra de la civilización nos pertenece». Y explica con varios ejemplos cómo contribuyó Humboldt a defender los aportes efectuados por estudiosos hispanos al conocimiento de la naturaleza y de las culturas americanas, destacando cómo el momento en que Humboldt levanta a mayor altura la ciencia hispanoamericana hasta presentarla como precursora de su propia obra, es [aquel] en el que publi-

ca que: «El fundamento de lo que se llama hoy la física del globo, prescindiendo de las consideraciones matemáticas, está contenido en el libro del jesuita José de Acosta, titulado *Historia natural y moral de las Indias*, y en el de Gonzalo Fernández de Oviedo, que se publicó veinte años después de la muerte de Colón».



Humboldt y la polémica de la ciencia española

Fermín del Pino Díaz

Este año se cumple el bicentenario de un hecho memorable, cuando el joven Alejandro de Humboldt se embarcó el 5 de junio, en el puerto de La Coruña, para llevar a cabo una expedición científica prolongada por la América española. A lo largo de cinco años recorrería la selva venezolana, el altiplano y la costa septentrional del área andina (de Colombia, Ecuador y Perú), gran parte de México y Cuba, y la costa atlántica norteamericana, siendo recibido siempre con todos los honores por las autoridades de cada país (jefes de Estado, virreyes, gobernadores, alcaldes, párrocos, grandes hacendados, etc.). El viaje al Nuevo Mundo había sido decidido en lugar de otros posibles, para los cuales estaba preparado desde hacía tiempo, una vez aceptado como miembro de la Academia de Ciencias de París: Egipto, alrededor del mundo, etc. Antes de acometerlo había visitado Inglaterra, Francia, Bélgica y los Países Bajos con el mejor *cicerone* posible, para preparar su viaje americano: con George Foster, el hijo y acompañante del naturalista que llevó el capitán Cook en su segunda vuelta alrededor del mundo. De sus dificultades para publicar los resultados de su viaje con Cook, sin contar con el Almirantazgo inglés, aprendió Humboldt que había que mantener un mínimo de independencia personal dentro de las expediciones oficiales.

Después del magno viaje americano, Humboldt no se movería de Europa, radicado casi permanentemente en Francia, y haciendo cortas salidas a Alemania, Italia e Inglaterra, hasta que el zar le permitió visitar con todos los honores Siberia (en 1829), como parte de un viejo proyecto de *grand tour* asiático, largamente acariciado. Quedó en nada un viaje a la India, que el gobierno inglés no le concedió, a pesar de las mejores recomendaciones. Ni Francia primero, ni el imperio británico después –las dos mayores potencias del momento–, le habían permitido visitar sus colonias, y Humboldt se tuvo que conformar con reconocer dos imperios marginales (en germen o en decadencia): el ruso y el español. Dos imperios, sin embargo, desde los cuales pudo realmente adquirir unos conocimientos de alcance cósmico, y publicar unos resultados que marcarían radicalmente una época –el paso de la Ilustración al romanticismo–, y un ámbito paradigmático –el

de las ciencias–. La experiencia americana de Humboldt dejaría en él una huella indeleble, de la cual viviría el resto de su larga vida, más de medio siglo (1804-1859).

La mayor parte de este tiempo estuvo dedicado a publicar los resultados de su viaje americano (1805-1834), que no concluirían realmente sino hasta su muerte misma, cuando sale la última parte de su obra cumbre en cuatro tomos, titulada *Cosmos, ensayo de una descripción física del mundo* (1846-58). En ella quedaba resumida toda una larga vida de trabajos renovadores de física y geografía, aunque enriquecida con puntos de vista pluridisciplinares (astronomía, arqueología, botánica, zoología, sociología política y arte). A pesar de esta multiplicidad de informes y prospecciones, la impronta principal de su perspectiva seguía siendo la americana. De hecho, algunas partes de su *Cosmos* están tomadas de sus obras anteriores, especialmente de *Cuadros de la naturaleza* (Stuttgart-Tubinga y París, 1808, en alemán y francés), que parece haber sido su libro favorito.

Con ella culminaba, en cualquier caso, una masa de publicaciones al fin de su periplo como ningún otro científico individual había logrado realizar: incluyendo cerca de medio centenar de volúmenes (30 de ellos en francés), principalmente una relación histórica de su viaje de la primera parte (la selva venezolana), dos ensayos político-económicos sobre México y Cuba, muchos volúmenes de mediciones astronómicas y descripciones botánicas y mineralógicas, otro de representaciones arqueológicas y paisajísticas, más otro de historia de la geografía. A ello se añadirían varios tomos de mapas, dibujos y vistas pintorescas; y todo ello sin contar miles de epístolas, que pronto serían afanosamente publicadas en colecciones diferentes. Como dice Douglas Botting, «Fue la mayor empresa de este género jamás emprendida por un particular y, como salió a la luz corriendo él mismo con gran parte de los gastos, finalmente le llevó a la ruina financiera». Efectivamente, su entierro en Berlín, aunque multitudinario y presidido por el rey, tuvo que pagarlo la Corona, a petición suya.

En este sentido, puede decirse que dilapidó una fortuna, quedando su rica herencia comprometida en el programa global. Es posible que, excepto el caso de la expedición napoleónica a Egipto, ninguna otra empresa científica haya merecido una atención editorial comparable, como él mismo se encargó de destacar. Según recuerda también un estudioso contemporáneo, «Sólo otra publicación francesa superó el importe de los trabajos de Humboldt, la *Description de l'Egipte*, para el cual el gobierno francés adelantó la suma de tres millones de francos» (Helmut de Terra, tomado de su pri-

mer biógrafo, Hermann Klencke, 1851). Dado el coste desorbitado de unos libros lujosos, acompañados de cientos de dibujos y grabados a color, Humboldt tuvo no sólo que renunciar a sus derechos de autor sino incluso adelantar pagos a los editores, sin recoger frecuentemente las inversiones, por falta de ventas.

Para colmo, el afán de discreción del autor (para reservarse parte de su diario en los tomos de la *Relación histórica*, que se interrumpen tras su viaje venezolano), o su perfeccionismo (mandando tirar láminas o grabados imperfectos, ya impresos), acabó por preocupar a su muy acomodada familia, y le obligó a entrar con sueldo en el servicio de asesores del emperador alemán, y a solicitarle a veces enojosas ayudas extraordinarias. Eso constituía un verdadero quebradero de cabeza para un hombre como él, que por conservar su independencia no quiso aceptar cargos más lucrativos como el de ministro o embajador del gobierno prusiano, y ni siquiera había admitido de la Academia de Ciencias de París formar parte ordinaria del viaje «oficial» en la expedición de Nicolás Baudin alrededor del mundo: por eso había preferido luego pagarse los costes personales de su viaje americano, y de la edición posterior, cuando recibió la oferta de las autoridades españolas.

En medio de este panorama personal, tiene cierto valor que el mismo Humboldt se refiera a los gastos de la Corona española en favor de la ciencia botánica de un modo tan elogioso: «Ningún gobierno europeo ha invertido sumas mayores para adelantar el conocimiento de las plantas que el gobierno español. Tres expediciones botánicas, las de Perú, Nueva Granada y Nueva España... Han costado al Estado unos dos millones de francos. Además se han establecido jardines botánicos...»[1]

Su relación con la Corona española, y sus reivindicaciones

No es el momento de analizar las motivaciones varias que puedan haber llevado a la monarquía española a desplegar su interés oficial en favor de la botánica y de otras ciencias más parecidas a la empresa de Humboldt,

[1] *Cita tomada de Arthur R. Steele:* Flores para el rey. La expedición de Ruiz y Pavón y la «Flora del Perú» (1777-1778), *Barcelona: Serbal, 1982, p. 7. He dedicado antes alguna atención al peso que tuvo el prestigio nacional entre las motivaciones españolas para aprobar las expediciones ilustradas del modo tan intensivo e imprevisto en que lo fueron, y he encontrado que intervino mucho la emulación con Francia, como había pesado esta misma emulación en Francia respecto a Inglaterra. Cf. «Por una antropología de la ciencia. Las expediciones ilustradas españolas como "potlach" reales», pp. 173-186 de F. Del Pino (Coord.)* Ciencia y contexto histórico nacional en las expediciones ilustradas a América, *C.S.I.C., Madrid, 1988.*

más enciclopédicas, como pudo ser evidentemente la de Malaspina[2]. Pero tiene interés mencionar ahora la referencia de Humboldt acerca de esta protección oficial española (incluida reiteradamente en sus libros franceses), y su posible sentido contextual (la crítica francesa a las contribuciones científicas españolas), porque ese contexto polémico internacional creo que explica también la referencia frecuente que Humboldt va a dedicar a la historia científica hispana, no sólo a su protección presente.

La duda sobre las contribuciones españolas a la ciencia de la geografía, expresada por Masson en 1782[3], determinaría una serie evidente de consecuencias en el campo de la protección oficial a las ciencias. No es casual que desde 1783 se sucediesen ininterrumpidamente una serie de empresas culturales de alto vuelo, financiadas por la Corona con gran exhibición de sus gastos: me refiero, por ejemplo, a la aprobación inmediata de la expedición de Celestino Mutis en 1783, que llevaba veinte años esperando el *placet* regio; o la organización casi simultánea de la otra expedición botánica a la Nueva España del médico Martín Sessé, en 1785, año en el cual se aprueban también dos grandes proyectos culturales de la Corona: la erección del Archivo General de Indias (como empresa complementaria de la magna obra de Juan Bautista Muñoz, para su *Historia del Nuevo Mundo*, clara réplica de la *History of America* de William Robertson, de 1777), y el comienzo de las obras del Palacio de las Ciencias, luego devenido Museo del Prado, con Fernando VII. Lo que hubiese sido esa institución a largo plazo viene ilustrado por los pocos años que estuvo saliendo la revista *Anales de Historia Natural* (1800-1804), dirigida por el abate Cavanilles, y en la cual se dio cabida a noticias frecuentes del viaje de Humboldt, junto a los informes de otras muchas naciones.

Únase a ello la convocatoria de premios por la Real Academia Española y de la Historia para reivindicar la contribución española a las ciencias, o la institución de pensiones reales para los jesuitas expulsos que escribiesen en honor de la historia y la literatura hispanas, con sus tratados históricos (Arteaga, Andrés, Masdeu, Serrano, Llampillas, Nuix, etc) o con monografías específicas de cada región o materia americana (Molina, Velasco, Hervás, Márquez, etc.). En esa línea vienen también los trabajos histórico-culturales de Sempere o de Antonio Ponz, así como los estudios del grupo

[2] *A él se referirá personalmente Humboldt en sus trabajos y en su epistolario, ponderando el mérito enorme de sus buenos resultados científicos, por contraste con la desgracia de su suerte personal, y de sus pocas publicaciones. Cf. a este respecto el trabajo adjunto de José Vericat.*

[3] *Sobre la bibliografía dedicada a la polémica el texto canónico es Ernesto y R. García Camarero,* La polémica de la ciencia española, *Madrid, Alianza Editorial, 1970. Nunca he visto que se citase la obra de Humboldt en esta polémica, a pesar de que Menéndez Pelayo utilizase sus elevadas valoraciones científicas de las crónicas de Indias.*

valenciano de Pérez Bayer, bibliotecario real. No sólo se protegen nuevas instituciones culturales (jardines botánicos, gabinetes de historia natural, Sociedades de Amigos del País, ascensiones en globos aerostáticos, etc.) sino que incluso se implementa una política editorial nacionalista: traducción de historias naturales extranjeras (Linneo, Buffon, etc., que son citados obligadamente en castellano) y republicación de clásicos españoles (Acosta, Cobo, Laguna, Sepúlveda, Hernández, Fernández de Oviedo, etc.)

No se quiere patrocinar por la Corona solamente la realización de obras que ensalcen el pasado científico propio sino también «emular» en el presente las empresas científicas extranjeras. Basta ver las referencias específicas a Cook o a La Pérouse que se hacen en los documentos derivados de las expediciones españolas, por ejemplo en la de Malaspina, a lo que he dedicado más atención[4]. Pero ambas actitudes hacia la propia actividad científica, pasada y presente, van ensambladas por un afán de reivindicación de un prestigio nacional, que se siente herido por los juicios negativos emitidos en el extranjero, particularmente en Francia.

Del mismo modo las obras de Humboldt no se refieren solamente a sus propios resultados científicos, sino que también recogen sus infinitas lecturas sobre resultados ajenos, presentes y pasados. En este sentido es cómo admira aún la familiaridad de Humboldt con la producción científica o histórica hispana, en particular del siglo de oro. Es verdad que en esta actitud seguía un genuino interés alemán por las cosas hispanas, que había caracterizado al romanticismo e incluso a la Ilustración alemana, en particular por el teatro de Calderón y el romancero popular (Schlegel, Schiller, Goethe, Herder, Fichte, los hermanos Grimm, etc.) Pero, al igual que a Charles Minguet, me parece que su hispanismo era más comprometido que el de la *intelligentzia* alemana, aunque iba en la misma línea de hallar en la tradición española un contraste con la preponderancia francesa del momento: justamente la que provocaba el galicismo de los reyes de Prusia, que buscaban el asesoramiento de los «philosophes» como Diderot o Voltaire, y que usaban el francés en las reuniones de la Academia de Berlín[5].

Creo que no se trata, pues, solamente de una erudición extraordinaria, habitual en el círculo alemán de Göttingen y de Weimar, sino de un inten-

[4] *«Los estudios etnográficos y etnológicos en la expedición Malaspina»,* Revista de Indias *(1982), nº 169-170. También (con Angel Guirao de Vierna) «Las expediciones ilustradas y el Estado español», en el número 180 (1988) de la misma revista.*

[5] *Interesante a este respecto el planteamiento de la polémica francoalemana por parte de François Lopez para explicar la presentación a la Academia de Berlín, en francés, del informe del abate Denina contra el artículo de Mason de Morvilliers. Cf. su* tesis Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle *(Bordeaux, 1976).*

to explícito de defender la tradición científica española de los juicios negativos, imperantes en la Europa ilustrada. En este sentido, su actitud revela una gran familiaridad con la manera hispana de sentir su pasado científico, con pasión defensora, y no es extraño que sus citas elogiosas desparramadas en *Cosmos* hayan sido aprovechadas por Menéndez Pelayo, y otros. Su hispanismo (en el sentido de afición a las letras españolas) ha sido observado anteriormente: por ejemplo, por Charles Minguet, que dedica un apartado de su Bibliografía (sección VI) a probar la relación de Humboldt con la historiografía y con la lengua española. Lo mismo dirá su biógrafo Hanno Beck respecto a la historiografía ilustrada española de Juan Bautista Muñoz, frente a los trabajos prejuiciados de Robertson y Raynal; o el profesor Hans Schneider, en cuanto a su dominio de la literatura española. Pero no se ha marcado hasta ahora específicamente –que yo sepa– el compromiso que adoptó Humboldt con esta bibliografía científica del siglo de oro, en franco contraste y beligerancia con las opiniones dominantes en su tiempo.

Referencias de Humboldt al pasado científico del siglo de oro

Centraremos nuestro análisis en las menciones apologéticas hacia la historia científica española que se contienen en tres obras tardías, como *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes* (Paris, 1816), *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent, et des progrès de l'astronomie nautique aux XV et XVI siècles* (París, 1836-39, 5 vols.), y el famoso *Cosmos. Essai de description physique du monde* (París, 1847-59, 4 vols.). Fueron traducidos al español en época relativamente temprana: respectivamente en 1878, 1892 y 1851-2 (edición completa en 1874-5). En su *Relation historique du Voyage...* (París, 1814-25, 3 vols.), dedicado fundamentalmente a su viaje por el trópico, abundan las referencias elogiosas a los misioneros como escritores, particularmente a los jesuitas Caulin, Gumilla y Gili. También se contienen alabanzas hacia los estudios de la monarquía hispana reinante, pero para ello son mejores otros textos de Humboldt, como su magnífico *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne, dédié a S. M. Charles IV* (París, 1811, 5 vols.), donde se repasa la contribución mexicana y de la propia metrópoli a las ciencias, emitiendo informes muy interesantes de su opinión particular, a veces en comparación con la Marina inglesa.

La observación que queremos recoger de la primera de las obras, (*Vistas de las cordilleras y monumentos*, fundamentalmente mexicanos y perua-

nos) es fugaz, pero viene al principio de la obra, y es bien expresiva de sus primeras lecturas, tanto de los relatos laicos como de los misioneros, y su contraste con los tiempos presentes: «En los comienzos de la conquista de esta parte del mundo [...] muchas de estas regiones de Méjico y Perú fueron descritas por entonces con igual frecuencia que lo han sido en nuestros días los alrededores del puerto Jackson, de Nueva-Holanda [Australia], y la isla de Otaiti [Tahití]; mas si ha de apreciarse con exactitud la sencillez y tinte verdadero y local que caracterizan las narraciones de los primeros viajeros españoles, preciso es [ir] a los lugares mismos [...] El ardor con que se procedía a investigar la América disminuyó desde principios del siglo XVII [...] y en nuestra época, cuando Clavigero publicó en Italia su *Historia antigua de Méjico*, reputábanse dudosos hechos que aseveraban multitud de testigos oculares [...] Un escepticismo absoluto había sucedido a la sana crítica, siempre que se trataba de la historia de los Americanos [...] y aún se tenía por obligación de filósofo negar lo que los misioneros observaron» (Introducción).

Efectivamente, en 1825 escribirá una carta a De la Roquette, redactor de la *Revista de Geografía de París*, emitiendo una opinión crítica sobre la obra de Robertson, para una de sus numerosas traducciones francesas. No por su exactitud histórica sino por su desconfianza de las fuentes: «el autor,... impregnado de la desconfianza filosófica de su siglo y de su país, ha rechazado con excesivo desdén lo que los monjes misioneros, en obras que por otra parte conocía perfectamente, habían expuesto con admirable candor, refiriéndose a la religión y las artes del México y Perú (...) La incredulidad de Robertson... lo indujo a tratar muy superficialmente lo que podría llamarse los orígenes mexicanos» (*Cartas americanas*, Ed. Minguet, 1980:213).

En la segunda de las obras (*Examen critique*...), las referencias a los cronistas de Indias son forzosamente abundantes por la materia del libro, la historiografía del siglo de oro. Pero es interesante, para juzgar del tiempo a ellos dedicado y de su forma de lectura, advertir que Humboldt confiesa llevar treinta años de acopio de materiales, es decir «en todos los momentos libres de apremiantes tareas» desde que conoció en Madrid al cronista oficial de Indias Juan Bautista Muñoz, hace ahora justamente doscientos años. Recientemente se había producido la edición de los materiales reunidos por Muñoz a cargo de su amigo, el académico Fernández de Navarrete, cuya colección de viajes y descubrimientos españoles considera «uno de los monumentos históricos más grandiosos de los tiempos modernos» (trad. española de 1926: pág. 5). Por eso reconoce más adelante: «Con pocas excepciones, acepto el resultado de las investigaciones de Muñoz y

Navarrete» (pág. 69). La obra se centra mucho en la contribución de Colón, cuyos conceptos novedosos intenta rastrear desde al antigüedad, dada su tesis: «Los grandes descubrimientos del hemisferio occidental no fueron producto de feliz casualidad [...] Hicieron importantes descubrimientos porque tenían ideas exactas de la figura de la tierra y de la longitud de las distancias por recorrer; porque sabían discutir los trabajos de sus antepasados» (1926:17).

No solamente se fija en los descubridores, sino en los intérpretes posteriores, que se ocupan de los hechos físicos como la declinación magnética, o la evolución de las sociedades, hasta el punto de llamarlos «inventores de la física del globo», en una frase idéntica, aunque más desarrollada en el *Cosmos*, de donde la tomó Menéndez y Pelayo. Lo que me admira de Humboldt no es que esté al día de las publicaciones de los académicos españoles, o que como éstos pondere el mérito de los documentos del siglo de oro, sino que él mismo domine los textos hasta el grado de poder corregirlos. A la luz de ello, no cabe la menor duda sobre su familiaridad con la lengua española, en matices filológicos de importancia científica. Analiza las consecuencias de una mala interpretación de la carta de Toscanelli por Hernando Colón, transmitida posiblemente por su traductor italiano Alfonso de Ulloa (tomo I, pp. 113-4), o del diario de Colón transmitido por Las Casas, que a veces copia y a veces extracta a Colón (I: 118), lo que produce inconsecuencias en los usos verbales. Más adelante, observa consecuencias peores del mismo hecho, cuando Las Casas dice refiriéndose al Mar de los Sargazos, «marvada de yerba», en vez de «manchas de yerba» (que corrige Humboldt, II: 51). Atendiendo al sentido, al criterio hermenéutico, corrige una carta de Colón, editada por Barcia, en que dice «noruestear», en vez de «nordestear».

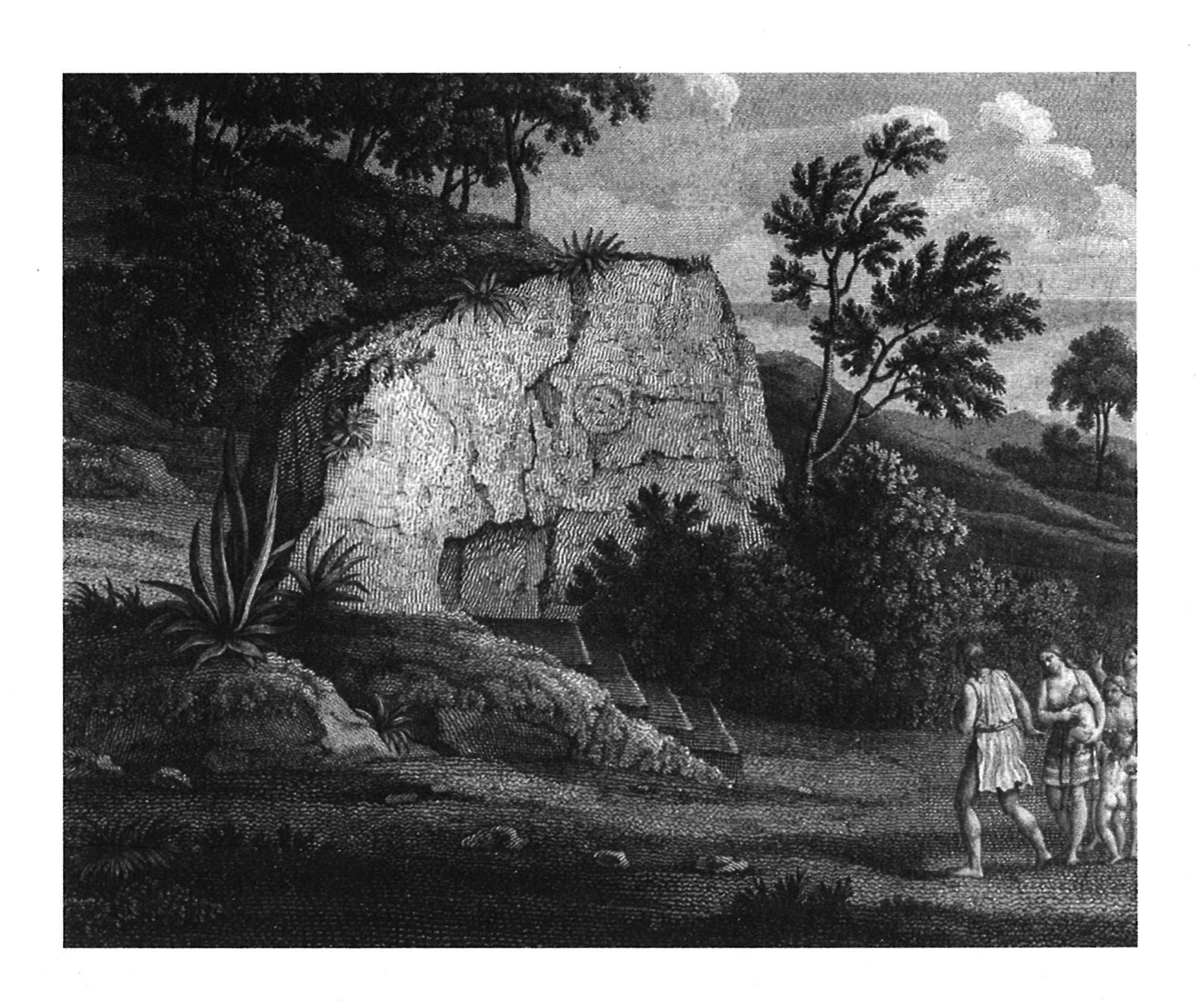
Su interés por la documentación española temprana le lleva a descubrir en los archivos de París el mapa de Juan de la Cosa de 1500 (exactamente en la biblioteca del ministro plenipotenciario holandés, el barón de Walckenaer), que publicará como lám. 33 del *Atlas Géográphique et physique des régions équinoxiales du Nouveau Continent* (París, 1832). A la muerte del barón en 1853 lo adquirirá el Museo de Marina español, donde se exhibe ahora con orgullo nacional, como pieza maestra del mismo. Justamente sus indagaciones históricas le llevarán también a otra «restitución» honorífica, al librar a Vespuccio de mala intención en el nombre de América, decisión de los traductores franceses de la *Cosmografía* de Ptolomeo que usaron sus cartas a los Medici, tituladas *Mundus Novus*.

Por fin, querríamos recoger la frase que ha sido usada por Menéndez y Pelayo y otros, como prueba de la estimación de Humboldt hacia la cien-

cia americanista del siglo de oro hispano. Según hemos dicho, no es original de *Cosmos* (como muchas otras ideas del mismo, previamente esbozadas en textos anteriores), sino que se encontraba en su *Examen critique* (versión española de 1926, p. 16), pero sí tiene un desarrollo mayor. Al igual que su *Examen critique*, una gran parte de *Cosmos* es una valoración histórica de los textos que Humboldt podría considerar precursores. Toda la segunda parte se titula «Ensayo histórico sobre el desarrollo progresivo de la idea del Universo», es decir, una historia de la ciencia (con muchas menciones a textos hispanos, que no se han usado por nuestra comunidad con la asiduidad que debiera). Nos referiremos especialmente al cap. VI, que se dedica «a la época de los descubrimientos en el Océano»:

> El fundamento de lo que hoy se llama la física del globo, prescindiendo de las consideraciones matemáticas, se halla contenido en la obra del jesuita José Acosta, titulada *Historia natural y moral de las Indias*, así como en la de Gonzalo Hernández de Oviedo, que apareció veinte años después de la muerte de Colón [1526]. En ninguna otra época, de las de la fundación de las sociedades, se ha ensanchado tan repentina y maravillosamente el círculo de las ideas, en lo que se refiere al mundo exterior y a las relaciones del espacio. Jamás se sintió con tanta vehemencia la necesidad de observar la Naturaleza bajo latitudes diferentes y a diversos grados de altura sobre el nivel del mar, ni de multiplicar los medios en cuya virtud puede obligársela a revelar sus secretos. (Ed. española de 1892: pp. 254-5, y 269-70).

La lectura de dicho capítulo exime de más pruebas para mostrar el evidente «hispanismo» de Humboldt, al que venimos aludiendo. Creo también que la exposición que contiene posee el suficiente componente de elogio, para ver en su autor una pequeña nota de pasión, y para explicar el uso –fugaz, porque sólo conozco el caso de don Marcelino, en una de sus versiones finales de *La ciencia española*, añadida a última hora– dado en la polémica de la ciencia española. Resulta obvia la posibilidad de seguir explorando hoy las vetas nacionalistas que pudo contener y provocar en el mundo hispano –y no solamente en el hispanoamericano– esta curiosidad humboldtiana por los orígenes lejanos de sus nuevas propuestas científicas.



En torno a la actividad botánica de Humboldt

Antonio González Bueno

La impronta linneana: Karl Ludwig Willdenow

Karl Ludwig Willdenow (1765-1812) y Alexander von Humboldt (1769-1859) trabaron contacto con el Berlín de 1788; a sus veinte años, K.L. Willdenow acababa de publicar su *Florae berolinensis prodromus* (Berlín, Wilhelm Vieweg, 1787) y estaba pronto a obtener su grado de doctor en medicina, que alcanzaría en 1789. El joven Alexander, cuatro años menor que Karl Ludwig, se inició con él en el estudio del mundo vegetal; no fue una enseñanza reglada. Hasta 1798 K.L. Willdenow no impartiría sus clases de historia natural en el berlinés *Colegium medico-chirurgicum*, pero sabemos de su labor divulgativa anterior, a través de unos cursos de botánica dirigidos a aficionados e interesados en general, publicitados tras obtener su título de doctor.

El *Magazin für die Botanik*, una revista botánica publicada en Zurich por J.J. Roemer y P. Usteri, incluye una breve nota de K.L. Willdenow, fechada el 1 de junio de 1789, en el que el botánico berlinés expone las cinco grandes líneas en las que estructura su docencia: 1) introducción a la terminología botánica, 2) estudio del sistema linneano y de las modificaciones de interés en él introducidas, 3) aparato nomenclatural, con las reglas para discernir los géneros, especies y variedades, 4) fisiología y nociones de economía de la naturaleza, y por último 5) noticia del desarrollo de la botánica desde las épocas más antiguas hasta nuestros días, con indicación de las líneas preferentes de trabajo a desarrollar[1].

Probablemente fue éste, o un programa muy similar, al que asistió Alexander von Humboldt; no cabe duda de que con K. L. Willdenow aprendió los rudimentos del sistema nomenclatural y clasificatorio linneano.

En abril de 1789 Humboldt abandona Berlín para dirigirse a la ciudad de Göttingen, donde vivía ya su hermano Wilhelm. La separación física entre Alexander von Humboldt y Karl Ludwig Willdenow se hace efectiva, pero

[1] *«Auszüge aus Briefen von Hrn. Doctor Willdenow in Berlin, d. d. 1 Juny 1789».* Magazin für die Botanik, *8, pp. 149-150, Zurich.*

no así la de su relación intelectual; el joven Alexander seguiría interesándose por el mundo que le mostrara K.L. Willdenow, con quien volverá a compartir tiempo y aficiones botánicas; en la primavera de 1791, durante una nueva estancia en Berlín de Alexander von Humboldt, ambos botánicos volverán a herborizar por las proximidades de la ciudad alemana y a realizar algunas experiencias sobre fisiología vegetal.

En torno a esta relación con K.L. Willdenow surgen las primeras publicaciones botánicas de Alexander von Humboldt, entre ellas, la descripción del género *Asperella* Humb, aparecida en el *Magazin für die Botanik*[2], basada en un estricto análisis de la planta desde la más pura óptica linneana. A éstas seguirían algunas notas sobre morfología vegetal[3] y un trabajo algo más amplio titulado «Plantas subterraneas descripsit»[4], donde describe nueve criptógramas herborizadas en las cercanías de Freiberg, en Sajonia; es el anuncio de una obra más extensa, que habría de aparecer en Berlín al siguiente año, su primer libro botánico: *Florae fribergensis specimen plantas cryptogamicas praesertim subterraneas exhibens...* (Berlin, Henry Augusto Rottman, 1793), un trabajo de algo más de doscientas páginas donde describe 258 criptógamas recogidas en Sajonia. El texto está dedicado a Karl Ludwig Willdenow, «hasque phytologicas suas primitias», y responde, con meridiana exactitud, a las preocupaciones científicas de éste. En él se ocupa de la más difícil y compleja de las clases linneanas, y lo hace siguiendo el esquema descriptivo del sueco, como el propio K.L. Willdenow afirma al referirse a sus escritos: «Diagnoses semper ad norman *Magni Linné* adjeci»[5].

Pero la *Florae fribergensis...* es algo más que la relación, con sus diagnosis, de las criptógamas recogidas en los alrededores de Freiberg; las últimas cincuenta páginas (págs. 133-182) contienen unos «...aphorismi ex doctrina physiologiae chemiae plantarum..», donde desvela sus experiencias sobre el empleo de estimulantes metálicos, la influencia de la luz de las lámparas usadas por los mineros sobre las plantas subterráneas y, en

[2] *H. [Humboldt]. «Observatio critica de Elymi hystricis charactere»,* Magazin für die Botanik, *7, pp. 3-6, Zurich, 1790. El artículo está firmado sólo con una inicial; el nombre del autor se nos desvelará dos números después, cuando se vea obligado a publicar una breve nota complementaria, «Nachtrag zur Monographie der Asperella hystrix»,* Magazin für die Botanik, *9, p. 32, Zurich, 1790.*

[3] *A. Humboldt. «Ueber eine zweifache Prolification der Cardamine pratensis».* Annalen der Botanik, *3, pp. 5-7, Zurich, 1792; Ib. «Beobachtungen über die Staubfäden der Parnasia palustris»,* Annalen der Botanik, *3, pp. 7-9, Zurich, 1792.*

[4] *A. Humboldt. «Plantas subterraneas descripsit»,* Annalen der Botanik, *3, pp. 53-58, Zurich, 1792.*

[5] *K.L. Willdenow. «Observationes Botanicae»,* Magazin für die Botanik, *4, pp. 7-19, Zurich, 1788.*

especial, las alteraciones producidas en estas plantas por diferentes gases. Estos «aforismos» fueron traducidos al alemán por Gotthelf Fischer von Waldheim (1771-1853) y comentados por Johann Hedwig (1730-1799), el director del Jardín Botánico de Leipzig. El texto, publicado bajo el título *Aphorismen aus der chemischen Physiologie der Pflanzen* (Leipzig, Voss und Compagnie, 1794) ocupa 206 páginas, a más de las veinte introductorias del prefacio, escritas por Christian Friedrich Ludwig (1757-1823)[6].

El nombre de Alexander von Humboldt figuraba ya entre los botánicos europeos de prestigio; Martin Cahl le honra dedicándole, en 1794, el género *Humboldtia* Vahl, en su *Symbolae botanicae...* (Hauniaei [Kobenhavn], autor, 1790-1794). Hipólito Ruiz (1754-1816) y José Pavón(1754-1840) proponen usar el nombre de *Humboldtia* (sic) para uno de los nuevos géneros descritos en su *Florae Peruviana et Chilensis prodromus...* (Madrid, Gabriel de Sancha, 1794); en ambos casos se quiere honrar al autor de la *Florae Fribergensis...*[7]. Mas la actividad botánica de Alexander von Humboldt habría de discurrir por otros derroteros, bien distintos a los aquí mostrados.

El afán expedicionario: entre Georg Forster y Aimé Bonpland

Johann Georg Adam Forster (1754-1794) y Alexander Humboldt se conocieron en Göttingen, probablemente al poco de llegar Alexander a esta ciudad, en la primavera de 1789. Georg Forster había viajado por el Océano Pacífico, formando parte del segundo viaje del capitán Cook, realizado entre 1772 y 1775; de aquel viaje había traído, además de muy nutridas experiencias, materiales suficientes para preparar su tesis doctoral en medicina, sobre *De plantis esculentis insularum oceani australis*, defendida en 1786 (Halle, typis Frankiamis, 1786 [reeditada en Berlin, Haude und Spencer, 1786]); sobre estos mismos materiales siguió trabajando en años posteriores; al menos preparó un *Fasciculus plantarum magellanicarum* (Göttingen, s.i., 1788).

Las relaciones entre Alexander von Humboldt y Georg Forster, mantenidas durante toda la estancia de Alexander en Göttingen, se intensificaron

[6] *Aún en 1799, las páginas de los* Annalen der Botanik *(vol. 23, pp. 1-3) se hacían eco de nuevas notas de Alexander von Humboldt, «Ueber das Kaimen der Saamen in oxigenirter Kochfalzfäume», completadas con algunas notas de Pal Usteri, editor de la revista.*

[7] *«...in memoria Botanici eximii Fr. A. a Humboldt, auctoris* Florae Fribergensis». *(M. Vahl. Op. cit., vol. 3, p. 106): «... dedicado al Sr. Humboldt, distinguido Botánico de Prusia y Autor de la* Flora subterránea de Plantas Criptógamas de Freyberg». *(H. Ruiz & J. Pavón,* Op. cit., *p. 121).*

entre marzo y junio de 1790, cuando ambos emprendieron un viaje por Europa, que les permitió recorrer el Rhin, desde Maguncia hasta Colonia, atravesar Bélgica y Holanda y recorrer Londres. La vuelta a Maguncia la realizaron por Francia; en París asistieron a los prolegómenos de la revolución francesa, que tanto habría de impactar en ambos viajeros. Alexander Humboldt tenía sólo veinte años, Georg Forster quince más, pero sobre ambos quedó fuertemente grabada la visión del pueblo parisino construyendo el «Templo de la Libertad». Las experiencias del expedicionario por las islas de Tahití y Nueva Zelanda debieron ser tema habitual de conversación durante el viaje. El propio Alexander von Humboldt fecha en 1790, durante sus conversaciones con Georg Forster, sus primeras ideas en torno a la fitogeografía; en el prólogo a su *Essai sur la géographie des plantes...*, firmado en Roma, en julio de 1805, escribirá: «J'ai communiqué la première esquisse d'une Géographie des plantes, en 1790, au célébre compagnion de Cook, M. Georges Förster, à qui l'amitié et la reconnaissance m'avoit étroitement lié».

Georg Forster, férreamente adscrito a la idea revolucionaria, murió en París apenas cuatros años después de este viaje; pero la impronta de este expedicionario, de intensa vida, rica en experiencias y con una especial sensibilidad artística, se afianzó en la mente de Alexander. Él fue su referencia en muchas de sus actuaciones posteriores.

Ocho años después de su viaje europeo en compañía de Georg Forster, Alexander von Humboldt comenzará a hacer realidad su sueño expedicionario. El 20 de octubre de 1798 Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland (1733-1858) abandonan París y juntos habrán de compartir seis años de su vida. No es éste el lugar para relatar las peripecias de los expedicionarios por tierras americanas, su destino final, ni reconstruir su itinerario, trazado sobre la marcha, muchas veces alterado en función de los imprevistos y de los cambiantes intereses de los viajeros[8]. Baste recordar que, tras su partida del puerto de A Coruña, el 5 de junio de 1779, y después de una corta estancia en Tenerife, atravesaron los territorios de los actuales Estados de Venezuela, Cuba, Colombia, Perú, Ecuador, México y los Estados Unidos de América, para embarcar en Philadelphia con destino al puerto de Bor-

[8] *Entre los muchos biógrafos que se ocupan de esta expedición, crucial en el desarrollo vital de Alexander von Humboldt, cf. Hanno Beck:* Alexander von Humboldt, *Weibsbaden, Fr. Steiner, 1961. 2 vols. [versión española de Carlos Gerhard, México, Fondo de Cultura Económica, 1971]. Amando Melón:* Alejandro de Humboldt. Vida y otra, *Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1960. Charles Minguet:* Alejandro de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole, *Paris, François Maspéro, 1968. En lo que respecta a sus relaciones con los naturalistas españoles cf. Enrique Álvarez López: «El viaje a América de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland y las relaciones científicas de ambos expedicionarios con los naturalistas españoles de su tiempo»,* Anales del Instituto Botánico A. J. Cavanilles, *22, pp. 9-60, Madrid, 1964.*

deaux, donde llegaron el 3 de agosto de 1804. Pocos días después viajaron a París.

Probablemente hubiera muchas razones por las que Alexander von Humboldt prefiriera establecer su residencia en París y no en su Prusia natal; en el París de 1805 vivieron Pierre-Simon Laplace (1749-1827), Louis-Joseph Gay-Lussac (1778-1850), Georges Cuvier (1769-1832), René Louiche Desfontaines (1750-1833), Antoine-François de Fourcroy (1755-1809), Claude-Louis Berthollet (1748-1822), Antoine-Laurent de Jussieu (1748-1836), Jean-Baptiste Biot (1774-1862), Jean-Baptiste de Monet de Lamarck (1744-1829) y otros eruditos vinculados al *Muséum d'Histoire Naturelle* y al *Institut de France*; pero también los ilustradores, impresores y libreros que Alexander von Humboldt necesitaba para dar a conocer los resultados de su aventura americana.

La *aritmethica botanica*

El 7 de enero de 1805 Alexander von Humboldt lee, ante el *Institut de France*, una primera versión de su *Essai sur la géographie des plantes...* Es su primera publicación sobre el viaje americano. Esta primera versión, cuyo texto figura impreso en París ese mismo años (Levrault, Schoell et Compagnie), contó con una difusión muy restringida, y es probable que no estuviera en circulación hasta finales del 1806 o los primeros meses de 1807, dada la complejidad del «Tableau physique des Andes et Pays voisins», con que se hace acompañar la obra. La edición más conocida es la impresa en París (Fr. Schoell) y Tübingen (J.G. Cotta) con pie de 1807, formando parte de la colección *Voyages aux régions équinoctiales...* ésta dedicada a sus rodrigones ante el *Insitut de France*, Antoine-Laurent de Jussieu y René Louiche Desfontaines.

Pronto conocerá el texto una versión alemana, elaborada por el propio Alexander von Humboldt, publicada bajo el título de *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen...* (Tübinga, J.G. Cotta / París, Fr. Schoell, 1807) y dedicada a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); a nadie se le escapa que la visión de la Naturaleza defendida por J.W. Goethe, está presente en esta visión sintética y esclarecedora de la vegetación defendida por A. von Humboldt[9]. Ambos estudiosos de la Naturaleza trabaron contacto en

[9] *Una valoración reciente de la influencia de los proyectos filosóficos de Emmanuel Kant (1724-1804) y de las ideas científico-estéticas de Johann Wolfgang de Goethe en el pensamiento científico de Alexander von Humboldt en Alberto Castrillón «La expedición científica de Humboldt en América (1799-1804) y el surgimiento de la Geografía de las Plantas». En: Alejando R. Díaz de Torre & als. (eds.):* De la Ciencia Ilustrada a la Ciencia Romántica, *pp. 285-293, Madrid, Doce Calles, 1995.*

Jena, en torno a 1794; una relación intensificada tras la estancia en esta ciudad de Alexander von Humboldt, en la primavera de 1797, y que habría de durar hasta la muerte de J.W. Goethe.

En 1806 Alexander von Humboldt hizo imprimir un opúsculo, de tan sólo 28 páginas, *Ideen zur Physiognomik der Gewächse...* (Tübingen, J.G. Cotta, 1806), adelanto de sus posteriores visiones sobre la fisionomía vegetal.

Estas dos pequeñas obras, aparecidas inmediatamente después de la llegada de Humboldt a Europa, muestran una visión en gran parte novedosa, del mundo vegetal. Las posteriores aportaciones suyas sobre estos problemas suman legión, pero la idea básica, la más preclara manifestación de su creatividad, su intuición genial, está ya presente en estos textos.

Alexander von Humboldt abandonaría sus primitivos intentos sobre la taxonomía y fisiología vegetal para dedicarse a una nueva disciplina, donde la influencia del universo inanimado sobre el mundo vegetal permite establecer un modelo de interpretación de la Naturaleza; en definitiva, la búsqueda de la unidad dentro de la diversidad, que puede caracterizar el conjunto de la obra humboldtiana.

Las primeras páginas del *Essai sur la géographie des plantes...* ya ponen de manifiesto este interés por parte de Alexander von Humboldt; los trabajos sistemáticos de botánica quedarán en manos de Aimé Bonpland y, de manera especial, de Carl Sigismund Kunth, mas de ellos habremos de ocuparnos luego; retomemos ahora las palabras de Alexander von Humboldt:

> «Les recherches des botanistes sont généralement dirigées vers les objects qui n'embrassent qu'une très-petite partie de leur science. Ils s'occupent presque exclusivement de la découverte de nouvelles espèces de plantes, de l'étude de leur structure extérieure, des caractères qui les distinguent, et des analogies qui les unissent en classes et en familles.
>
> Cette connaissance des formes sous lesquelles se présentent les êtres organisés, est sans doute la base principale de l'histoire naturelle descriptive (...) mais si elle est digne d'occuper exclusivement un grand nombre de botanistes (...) il n'est pas moins important de fixer la Géographie des plantes; science dont il n'existe encore que le nom, et qui cependant fait une partie essentielle de la physique générale.»[10]

La constatación de una relación entre suelo, clima y vegetación no es, ciertamente, una idea estrictamente humboldtiana; el propio Carl Linné se interesó por ella, y los escritos teóricos al respecto de Karl Ludwig Will-

[10] *El texto en la p. 13 de A. Humboldt:* Essai sur la géographie des plantes... *París, Fr. Schoell / Tübingen, J. G. Cotta, 1807.*

denow fueron, sin duda alguna, conocidos por Alexander von Humboldt; tampoco supone novedad absoluta la correlación entre cambios de vegetación y variaciones altitudinales, pues el propio Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) había dejado anotaciones al respecto tras ascender al monte Arrat. Lo realmente sustancial de la aportación humboldtiana es el uso de instrumentos para medir la altitud, temperatura y presión, y el posterior establecimiento de una correlación directa entre los datos obtenidos y las zonas de vegetación. En palabras del propio Alexander von Humboldt, la utilización de una «aritmética botánica».

Sus nuevas reflexiones sobre los temas abordados en su *Essai sur la géographie des plantes...* las hizo figurar como «Prolegomena» al primer volumen de *Nova genera et species plantarum...* (Paris, Librairie graeco-latini-germanicae, 1815 [1816]), ésta fueron reimpresas, apenas un año después, bajo el título *De distributiones geographica plantarum secundum coeli temperiem et altitudinem montium, prolegomena...* (Paris, Librairie graeco-latini-germanicae, 1817); en las 165 páginas que constituían esta última aportación, el propio Alexander von Humboldt hizo incluir un «Actuarium» (pp. 167-249), justificativo de esta edición independiente. En ella desarrolla ya un esbozo de la zonación de la vegetación del globo, en función de las condiciones climáticas, anotando los límites de tolerancia de cereales, cítricos, olivos, viñas, plataneras, etc.; sus datos proceden de un total de 58 estaciones climatológicas, 43 de ellas europeas.

La Botánica en el *Voyage aux régions équinoctiales*

El *Voyage aux régions équinoctiales du Nouveau Continent, fait en 1799 (...) 1804..* (paris, F. Schoell / Tübingen, J.G. Cotta, 1805-1834, 30 vols), la magna obra de la expedición desarrollada por Humboldt y Bonpland dedica seis volúmenes a las descripciones botánicas. El interés personal y por ende la participación directa de Alexander von Humboldt en ellos, aun cuando no es discutible, tampoco parece predominantes.

Las tareas de herborización durante el gran viaje americano, incluso las estrictamente protocolarias, como el envío de semillas a los jardines botánicos europeos, quedaron en manos de Aimé Bonpland[11]; cuando los mate-

[11] *En los* Libros de Siembra *del Real Jardín correspondientes a 1801 queda registrada la entrada de 35 semillas procedentes de la Real Intendencia de Hacienda y Ejército de Caracas, remitidas por Aimé Bonpland (cf. A. González Bueno & F. Muñoz Garmendia: «Las semillas de la América hispana en el Real Jardín Botánico de Madrid: una aproximación a través de los* Libros de Siembra *(1777-1822)». En:* Madrid en el contexto de lo hispano desde la época de los descubrimientos, *pp. 1369-1382, Madrid, U.C.M.*

riales de la expedición llegaron a Europa, la colección botánica, estimada en cerca de 60.000 pliegos, fue ofrecida al parisino *Museum National d'Histoire Naturelle* que la aceptó, en diciembre de 1804, tras un informe firmado por Antoine-Laurent de Jussieu, René Desfontaines y Jean-Baptiste de Lamarck.

Los primeros estudios sobre las colecciones botánicas fueron realizados por Aimé Bonpland, su colector; a él se deben, de manera especial, los dos volúmenes (distribuidos en 17 entregas) de *Plantae aequinoctiales* (Paris, F. Schoell / Tübingen, J.G. Cotta, [1805] 1808-1809 [1817]). Aimé Bonpland también inició la *Monographia Melastomacearum*... (Paris, Librairie Graeco-latini-germanicae, 1816-1823), editada en dos volúmenes (fraccionados en 24 entregas), para cuya redacción se contó con la colaboración de otros botánicos franceses: Louis Claude Richard (1754-1821) y Auguste F.C.P. de Saint-Hilaire (1779-1853), también con C.S. Kunth, quien habría de convertirse en el principal botánico redactor del viaje humboldtiano[12].

Aimé Bonpland abandonó Francia, con destino a Argentina, en 1817; su dedicación al trabajo de gabinete fue laxa, la obra no avanzó al ritmo pergeñado por Alexander von Humboldt y, desde los momentos próximos a la vuelta de los expedicionarios, ya se pensó en la colaboración de un botánico que se ocupara del estudio del material recolectado. Los intereses del barón de Humboldt se dirigieron hacia Berlín, la persona elegida fue Karl Ludwig Willdenow, su primer mentor botánico, al que ya había hecho llegar parte de los materiales herborizados en América, al menos una primera colección de 1.600 pliegos remitidos desde Cuba, en los primeros meses de 1801, a través de John Fraser. Algo más de un año después de volver a Europa, mientras Aimé Bonpland trabaja en sus monografías botánicas del viaje, Alexander von Humboldt se entrevista en Berlín con K.L. Willdenow; éste aceptó estudiar las colecciones americanas e incluso pasó un invierno en París, parcialmente financiado por Humboldt, preparando las colecciones para su estudio. Mas K.L. Willdenow se encontraba inmerso en dos grandes trabajos: por un lado su nombramiento, acaecido en 1810, como profesor de botánica en la recién creada Universidad de Berlín, en el que tanto influyó Wilhelm von Humboldt; por otro, la preparación de la cuarta edición del *Species plantarum* de Carl Linné (Berlin, G.C. Nauk, 1797-1825, 6 vols.), una obra que él mismo no podría culminar; la muerte le sorprendió aún joven, en 1812, cercano a los cuarenta años, poco tiempo después de su vuelta del viaje de París.

[12] *Son de especial interés, a este respecto, los artículos recopilados por W. T. Stearn (ed.).* Humboldt, Bonpland, Kunth and tropical american botany. A miscellany on the Nova genera et species plantarum, *Lehre, Cramer, 1968.*

La prematura muerte de K.L. Willdenow decidió a Alexander von Humboldt a contratar los servicios de un joven botánico, de apenas veinticuatro años, pero ya conocido por algunas aportaciones sobre la flora de las cercanías de Berlín; se trata de Carl Sigismund Kunth (1788-1850). Los trabajos de C.S. Kunth sobre el material recogido en la expedición Humboldt-Bonpland se concentran en los siete volúmenes que conforman *Nova genera et species plantarum...* (Paris, Librairie graeco-latini-germanicae, 1815 [1816]-1825), sin duda, el gran resultado botánico de la expedición. La obra se publicó, de manera prácticamente simultánea en dos ediciones: una en folio, para los suscriptores del *Voyage...*, de tamaño acorde al resto de la obra, y otra en cuarto, más asequible, la habitualmente citada por los botánicos y a la que acostumbraba a referirse el propio C.S. Kunth.

La intervención de C.S. Kunth en la obra tuvo una importancia decisiva, no sólo en lo que respecta a sus contenidos sino, y esto es lo más destacable, en lo relativo a su ordenación; la propuesta de C.S. Kunth no atiende al orden linneano, del que K.L. Willdenow fuera fiel admirador hasta sus últimos días, sino que apuesta por una estructura «secundum familias naturales». La utilización de este modelo sistemático supone una interesante novedad, y convierte al *Nova genera et species plantarum...* en la primera obra que utiliza este sistema de familias para la flora del Centro y Sur de América, aun cuando fuera ya conocido y aplicado para otros territorios.

El texto de *Nova genera et species plantarum...* se incluye en un periodo de transición entre la sistemática linneana y la aceptación generalizada de la propuesta decandolliana. A comienzos del XIX, el sistema de clasificación más ampliamente aceptado para el reino vegetal era el sistema sexual que Linné popularizó durante el tercer cuarto del XVIII. Pese a los intentos de Michel Adanson (1727-1806) y Antoine-Laurent de Jussieu por desarrollar una clasificación natural sobre una base morfológica, la simplicidad del sistema artificial linneano, basado en el número y posición de los estambres y pistilos, gozó de una aceptación generalizada. El sistema linneano resultaba suficiente para los botánicos que centraron sus trabajos en la flora centroeuropea, la mejor conocida por el sueco y sobre la que éste basó su sistema; pero el redescubrimiento de nuevas floras durante el último cuarto del XVIII, no siempre fáciles de clasificar por el sistema linneano, facilitó la implantación del sistema natural de familias. Ni que decir tiene que los 60.000 pliegos americanos de Humboldt-Bonpland incentivaron esta opción.

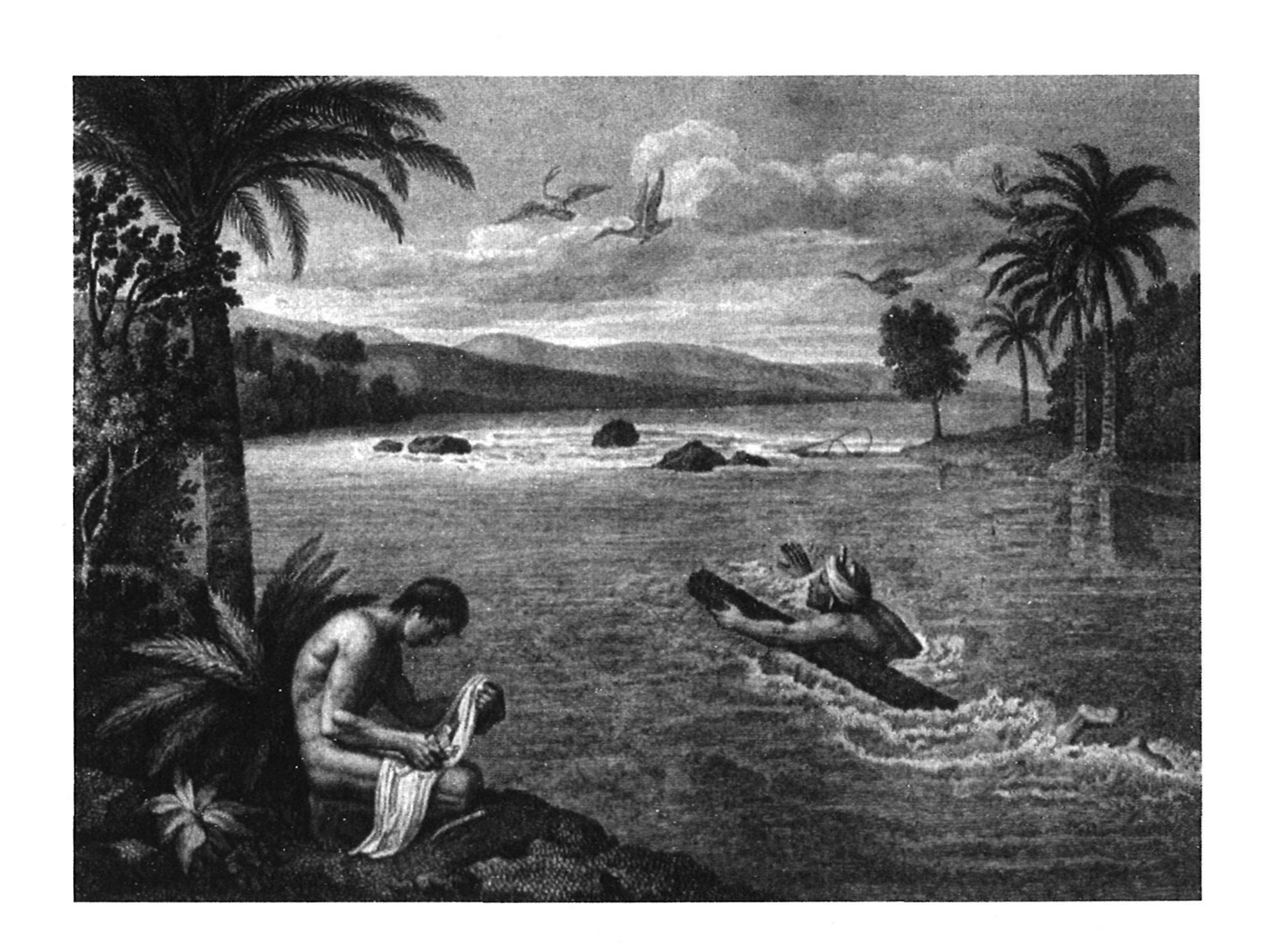
El sistema seguido por el *Nova genera et species plantarum...* no es, estrictamente, el propuesto por Jussieu, sino una adaptación de éste, realizada en el estudio de las colecciones americanas disponibles. C.S. Kunth

trabajó sobre los manuscritos de Bonpland, depositados en París junto a los pliegos; su estudio se basó en las etiquetas confeccionadas durante el viaje, más algunos dibujos (en especial de palmas y orquídeas) tomados por Humboldt del natural (la incapacidad de Aimé Bonpland para el dibujo parece probada). La estructura de la obra y la decisión final sobre las determinaciones, fueron de su exclusiva competencia. Al barón de Humboldt parecen deberse, además de la supervisión de toda la obra, las notas sobre la distribución geográfica y, por supuesto, el hacer frente a los costosos gastos de edición. En la propia portada de la obra queda subrayada esta distribución de trabajos: «Eschedis autographis Amati Bonpland in ordinem digesset Carol Sigismund Kunth. Accedunt tabulae aeri inccisae, et Alexandri de Humboldt notationes ad geographiam plantarum spectantes.»

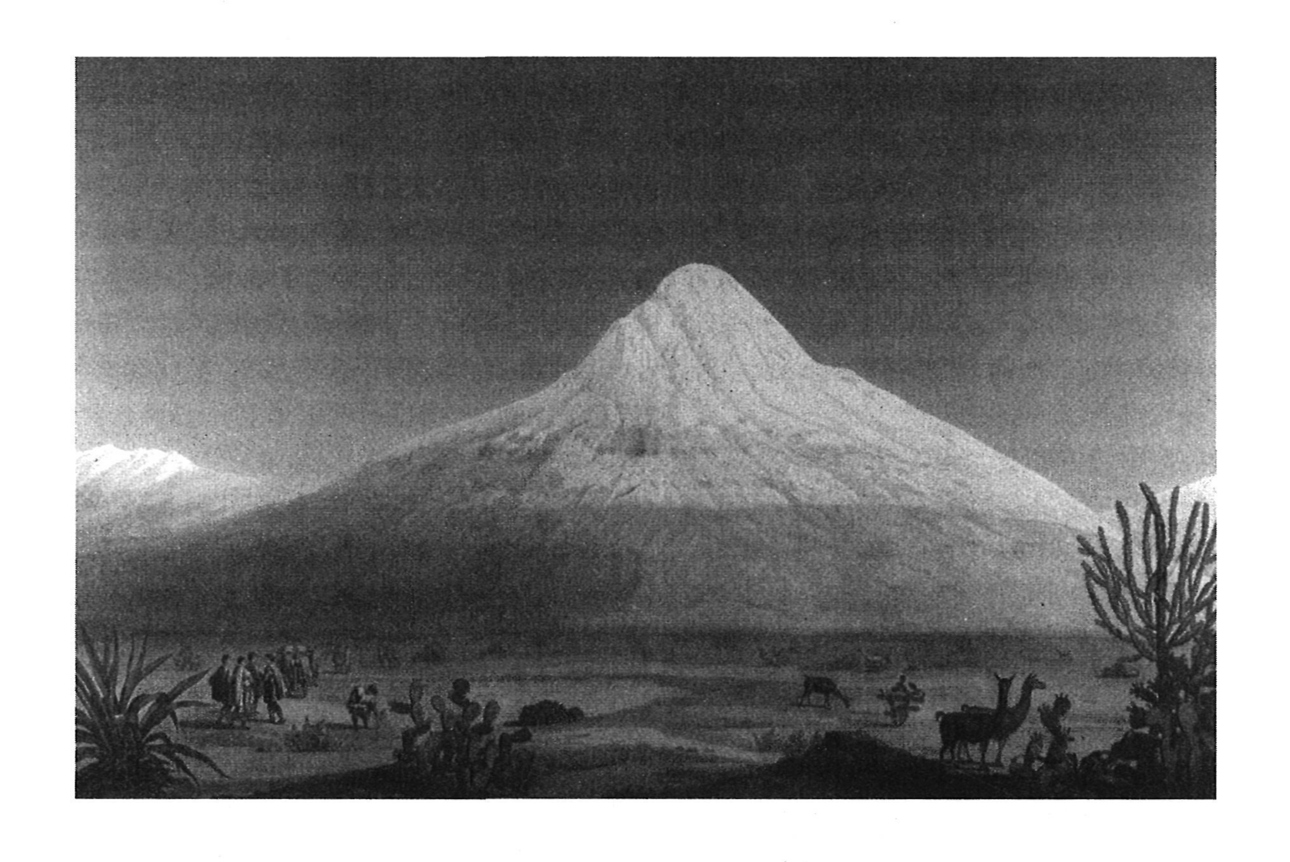
Una parte considerable de las colecciones botánicas de Humboldt-Bonpland quedaron en poder de K.L. Willdenow para su estudio; C.S. Kunth no tuvo acceso a estos pliegos, en principio duplicados de las colecciones parisinas, aun cuando en realidad no fuera así. El herbario Willdenow fue adquirido por el Jardín Botánico de Berlín, del que él fuera director desde 1801, pero no entró en propiedad del este instituto hasta seis años después de su muerte; durante este tiempo F.K. von Schlechtendal (1767-1842) fue su custodio, ocupándose personalmente de su ordenación. En estos años tuvieron acceso a él, en ocasiones a requerimiento del propio F.K. von Schlechtendal, distintos especialistas, algunos de los cuales trabajaron las colecciones Humboldt-Bonpland en él depositadas. Es el caso de Johann Jakob Roemer (1763-1819) y Joseph August Schultes (1773-1831) que hicieron públicos algunos nuevos nombres en su *Systema Vegetabilium* (Stuttgart, J.G. Cotta, 1817-1830, 7 vols.), al menos desde el volumen correspondiente a 1818. Johann Georg Christian Lehmann (1792-1860) también tuvo acceso a estos materiales y de ellos hizo uso en su *Generis Nicotianarum historia* (Hamburg, s.i., 1818). En 1820, C.S. Kunth listó en un «Index plantarum nostrarum a Lehmanno, Röemerio et Schultesio sub aliis nominibus vulgatum», aparecido en el último fascículo del *Nova genera et species plantarun...*, un total de 235 táxones publicados por estos autores sobre materiales de la expedición Humboldt-Bonpland, sin el consentimiento expreso de los expedicionarios; para algunos de ellos el propio C.S. Kunth propone el nombre equivalente con que se menciona en el *Voyage...*; para otros no encontró duplicado en las colecciones parisinas.

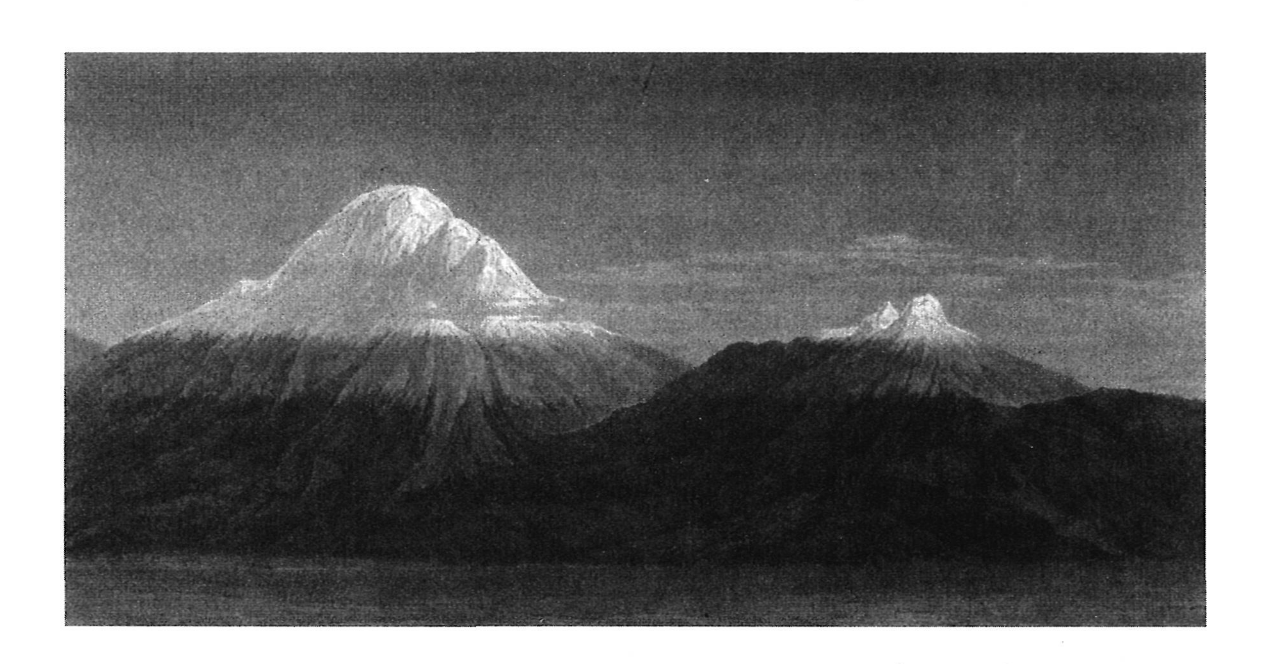
El propio C.S. Kunth firmó, como único autor, una monografía dedicada a *Mimoses et autres plantes légumineuses du Nouveau Continent* (Paris, Librairie grecque-latine-allemande, 1819-[1824]), una *Synopsis planta-*

rum, quas, in itinere ad plagam aequinoctialem orbis novi, collegerunt Al. de Humboldt et Am. Bonpland. (Paris, F.G. Levrault, 1822-1825-[1826]. 4 vols.) y una *Révision des Graminées publiées* dans le Nova genera et species plantarum de Humboldt et Bonpland (Paris, Gide fils, 1829-[1830]), si bien integradas como obra propia del *Voyage aux régions équinoctiales...*



PUNTOS DE VISTA





La edad de la crítica[1]

Randall Jarrell

Hay un asunto al que no puedo hacer justicia, pero que me gustaría tratar aunque sea injustamente; un asunto del que nuestros lectores y novelistas y poetas hablan a menudo, pero sobre el que apenas escriben nada: nuestra Edad de la Crítica. Tal vez sólo debería hablar de este asunto en privado o, como mucho, escribir una sátira en verso; uno puede decir cualquier cosa en verso y a nadie le importa. Desearía que ustedes leyeran lo que voy a escribir como si fuera un poema o una charla, una conversación –con nadie– sobre nuestra Edad de la Crítica. No es más que una queja, tal vez más falsa que verdadera, y en cualquier caso parcial y llena de exageraciones e impresiones generales; pero es una queja compartida por otras muchas personas, y pienso que mi escrito podrá aliviarnos a todos. Y trataré de respetar los sentimientos ajenos no usando ningún nombre propio.

El lector común no sabe que vive en una Edad de la Crítica, y a su juicio no lo es. Este lector lee (cada vez menos) novelas históricas, memorias de generales y cualquier cosa que tenga éxito; a veces también buenos libros, pues hay buenos libros que tienen éxito. No distingue a Samuel Johnson del director de las páginas culturales del *Chicago Tribune*, y la crítica ni le estorba ni le ayuda: su crítico es la lista de los libros más vendidos. Este lector vive en un mundo agradable, anárquico e inconsciente, casi tan

[1] *Randall Jarrell, autor de este ensayo, nació en 1914 en Nashville, Tennessee. Licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad de Vanderbilt, sirvió de 1942 a 1946 en el cuerpo de aviación del ejército de Estados Unidos, y posteriormente se dedicó a la enseñanza en diversas universidades norteamericanas. Fue un miembro destacado del grupo de poesía* The Fugitives, *de ascendencia sureña y talante conservador. Entre sus volúmenes de poesía destacan* Blood for a Stranger *(1942),* Little Friend *(1945),* Losses *(1948),* The Seven-League Crutches *(1951) y* The Lost World *(1965). Su* Poesía Selecta *apareció en 1964. Tradujo además los cuentos de Chejov y Grimm y la primera parte de* Fausto *de Goethe, y ocupó el puesto de editor de algunas prestigiosas revistas literarias como* The Nation, The Partisan Review *y* Yale Review. *Entre sus volúmenes de ensayos destacan* Poetry and the Age *(1953),* The Third Book of Criticism *(1969) y* Kipling, Auden, & Co.: Essays and Reviews 1935-1964 *(1979). En 1965 falleció en accidente automovilístico.*

«La Edad de la Crítica» apareció incluido en The Poetry and the Age, *cuya primera edición inglesa en la editorial Faber & Faber data de 1955. Para la presente traducción se ha utilizado la edición facsímil publicada recientemente por Faber & Faber en su colección The Faber Library.* (N. del T.)

democrático como esas profundidades cálidas y agradables donde nadie lee nada excepto periódicos, revistas del corazón, tebeos y el *Reader's Digest* en la sala de espera del dentista. Este lector común sabe lo que quiere, pero se siente incómodo cuando otra gente no lo lee o no lo aprecia. Pues lo que otra gente lee y aprecia es bueno: esto es lo que *bueno* significa.

En los valles superiores (como diría un fabulista) viven muchas razas de animales: los más numerosos son los miembros de algún Club del Libro y los habitantes del País de las Reseñas de Libros, que leen las revistas semanales o mensuales para saber qué deberían leer o apreciar; y dado que, por suerte, lo que deberían leer o apreciar es casi siempre lo que leerían y apreciarían de todos modos sin ayuda de las reseñas, todos ellos viven en un ambiente de unidad y amistad. Es el país del Rey Leño, como diría el fabulista: miles de leños ruedan por la ladera del valle mientras sus súbditos croan a su alrededor; si uno cierra los ojos es difícil saber quién lee, quién escribe, y quién reseña... No muy lejos se encuentran los lectores de las revistas académicas, de las experimentales y de las poéticas. Pero aun más arriba, en las grietas de la roca pelada, encogidos bajo las garras de las industriosas cigüeñas, viven nuestros más concienzudos y preocupados lectores; y a su juicio –el juicio de los profesores, de los intelectuales y los «lectores serios»: la levadura de nuestra masa medio hecha– vivimos sin duda una Edad de la Crítica. A ellos y a las cigüeñas reinantes dedicaré el resto de este artículo.

Cuatro veces al año (seis si leen el *Partisan Review*) estos lectores leen o intentan leer o desean haber leído unas revistas de gran tamaño llamadas *literary quaterlies*. Cada una de estas revistas contiene varios poemas y un fragmento de ficción, a veces dos; el resto es crítica.

El resto es crítica. Estas palabras tienen un sonido sordo y desasosegante; pesan en el espíritu. No ha habido ninguna otra época que haya producido tanta buena escritura crítica... o *tanta* mala; y ambas se han vuelto asombrosa y horriblemente influyentes entre los llamados «lectores serios». Digo esto en calidad de lector de la crítica producida en estos últimos años, y me dirijo a otros lectores de la misma: asumo, pues, que reconocemos sus méritos y servicios, que son grandes; yo mismo leo y tengo la costumbre de leer las revistas mencionadas, que son a mi juicio las mejores revistas de que disponemos: las revistas que disfrutan atacándolas son casi ridículamente inferiores. Pero aun así pienso que imprimen demasiada crítica, y por lo general de la especie que atrae más a críticos y lectores de crítica que a poetas y novelistas o a lectores de poesía y de novela. Se supone que la crítica sirve a los poemas y cuentos y obras dramáticas que critica, ¿verdad? Son muchos los que no admiten esta limitación; muchos los

que dan una falsa idea de la naturaleza y uso de la crítica, una falsa idea de la variedad e importancia de los críticos.

En cierto modo, no nos podemos quejar: algunos de nuestros mejores críticos vivos imprimen la mayor parte de su trabajo en estas revistas. Y hay otra clase de crítica que es útil e inteligente: la escrita por un lector para otros lectores, por un ser humano para otros seres humanos. Pero el resto parece haber sido escrito por un sindicato de enciclopedias para una audiencia de ordenadores. No es tan sólo mala o mediocre, es *aburrida*; con frecuencia es una crítica que carece por completo de gracia, alegría y sentido del humor, asombrosamente prolija, mezquina, ciega, metódica, orgullosa, llena de lugares comunes y obsesionada por el prestigio, propio y ajeno. ¿Quién *piensa*, de hecho, que puede haber lectores y escritores que disfrutan con la mayoría de los insufribles artículos dedicados a los clásicos o los escritores de moda –siempre los mismos quince o veinte, si el crítico es alguien capaz– que nos visitan con la regularidad de las estaciones? He perdido la cuenta de las veces que he escuchado a gente cultivada e inteligente formular esta queja: «Ya no soy capaz de *leer* las revistas literarias»; y una vez escuché a Elizabeth Bishop decir: «Después de leer una de estas revistas literarias soy incapaz de leer un poema durante una semana, y mucho menos de escribirlo.» Mucha otra gente se ha sentido igual; y durante semanas o meses o años no han leído ni escrito poemas, sino que se han dedicado a criticar. Pues –hay que aceptarlo– una edad de la crítica no es una edad de la escritura o de la lectura: es una Edad de la Crítica. La gente sigue leyendo y sigue escribiendo... y el resultado es bueno; pero a juicio de la gran mayoría la crítica se ha convertido en el acto representativo o arquetípico del intelectual.

Es posible que el crítico siga siendo una figura bastante insignificante en comparación con los compositores o pintores de los que habla; pero cuando escribe de algún escritor, ¡vaya diferencia! Un novelista amigo mío fue una vez a un congreso literario; todos los otros profesores eran críticos, y cada profesor debía dar una conferencia. Mi amigo fue a las conferencias de los críticos, pero los críticos no fueron a la suya; no se sorprendió; según él, «era evidente que sabían que yo no era tan literario como ellos». Hace poco fui a un encuentro de críticos para comentar lo que Wordsworth había dicho sobre poesía. Fue interesante ver hasta qué punto (consciente o inconscientemente) podían ser condescendientes con el pobre Wordsworth, y es que ellos podían ver lo que el poeta, a pesar de su confusión y su ignorancia, había querido decir. Y como había sido un gran poeta, esto no lo iban a negar, lo que había dicho tenía un gran valor documental, como los comentarios de Nelson en Trafalgar. Pero los críticos no podían evitar ser

conscientes de las diferencias entre ellos y Wordsworth o mi amigo: *ellos* sabían cómo se hace un poema o una novela, y Wordsworth o mi amigo no lo sabían: simplemente lo hacían. Por lo mismo, si un cerdo apareciera por casualidad en un concurso de jamones, sería recibido con un grito: «Fuera, cerdo, ¡qué sabrás tú de jamones!»

No es extraño, pues, que en los lugares donde hay más concentración de críticos y su influencia es menos resistible, la gente escriba cada vez menos. (Cuando digo *escribir* me refiero a *escribir poemas, cuentos, obras de teatro.*) Unos jóvenes pertenecientes a un *college* con cierto prestigio literario me contaban hace poco los problemas que tenían para conseguir poemas y cuentos para la revista universitaria. «Sólo podemos contar con cuatro o cinco», me dijo el editor, desolado; «todos los que valen algo escriben crítica.» Supongo que debería haberle dicho: «Dedica la revista a publicar crítica»; después de todo, ¿no es ésta la finalidad de una revista literaria? Pero no me atreví.

Hoy en día, cuando un joven intelectual ambicioso deja la universidad, se compra una nueva máquina de escribir, alquila una habitación, y se sienta a escribir... reseñas de libros, largos artículos críticos, explicaciones. «En lo tocante a vivir, nuestros sirvientes pueden hacerlo por nosotros», dijo Villiers de l'Isle Adam; y, al cabo, lo mismo puede decirse de escribir, que es tan difícil y arriesgado e inútil como vivir. ¿Por qué arriesgar el pescuezo por tan poco? Bastante difícil es ya de por sí escribir un cuento realista competente, y cuando lo has escrito, ¿qué ocurre?: que alguien lo llama un cuento realista competente. Escribe una «Oda Horaciana», y serás elogiado como «uno de nuestros mejores poetas menores». No, como cualquiera puede observar, no vale la pena ser escritor a menos que puedas ser uno de los grandes; mejor no vender tu alma a la Musa hasta que te haya enseñado los artículos críticos del año 2100. A menos que seas parte de esa docena de escritores escogidos tendrás una vida como la de Trigorin, quien afirmó que su lápida diría que había sido un buen escritor, *pero no tan bueno como Turgueniev*; y si uno va y lee su lápida, esto es exactamente lo que dice. Nuestros Trigorines no ignoran que, en los círculos críticos de importancia, el reconocimiento a su mérito es otra forma de condescendencia; en sus corazones, escrita en pequeñas letras rojas, reza la leyenda, «sólo soy yo». No recuerdo que *nadie* haya dicho de un crítico, «Está bien, pero no es ningún Saint-Beuve»; pero pongamos *Dante* en lugar de Saint-Beuve, y hay muy pocos escritores de los que no se haya dicho algo semejante. Cuando el primer libro de uno de nuestros mejores poetas vivos salió publicado, uno de nuestros mejores críticos afirmó que era «áspero» y que carecía de la dulzura de la *Divina Comedia*. Qué gran verdad. Del mismo

modo, el poeta podría haber respondido que al crítico le faltaban los guantes amarillos de Matthew Arnold.

Los críticos pueden contagiar fácilmente a sus lectores (aunque no tanto por precepto como por su ejemplo) el desprecio o la tolerancia displicente que sienten por las obras «menores». Si te dedicas a estudiar con esfuerzo sobrio, disciplinado y metódico las obras maestras de unos pocos clásicos o escritores de moda, acabas identificándote con esos escritores y adoptando el aire de autoridad que el objeto de tu esfuerzo te ha legado sin querer. Así pues, cuando –de regreso de las cumbres donde ha transcurrido tu vida, caminando a regañadientes por esas colinas parnasianas donde los pastores se dedican a rasgar peines– se te reclama para juzgar sus competiciones pastoriles, lo haces de mala gana. Todo el mundo ha observado esta actitud en filólogos expertos, que tienden a pensar que los escritores vivos, por naturaleza, son evidentemente inferiores a los difuntos; aunque un filólogo de amplias miras observará con rayos X a alguien como Thomas Mann y concluirá, indulgente: «Es tan bueno como un muerto». Esta suerte de actitud ayuda a que la crítica seria sea tan atractiva para los críticos: viven entre los grandes, y se contagian de su grandeza. No es extraño, pues, que algún mal poeta se convierta en un mal crítico, y crea que ha ganado con el cambio; no es extraño que los intelectuales jóvenes se conviertan en críticos antes, y no después, de que hayan fracasado como artistas. Y a veces –¿quién sabe?– puede que no hayan fracasado; por otro lado, fracasar como artista puede ser algo respetable y valioso.

Algunos de nosotros escribimos menos; casi todos nosotros leemos menos: el niño ante el televisor, el crítico o el novelista en el plató del estudio, respondiendo sin brillantez a preguntas sobre asuntos de interés general. Los niños disfrutan de menos horas de ocio, y a cualquier niño de ocho años se le disuade de llenar su tiempo leyendo los libros de su hermano de diez; y nadie en su colegio se sorprende de que no lea mucho o muy bien: sólo los «lectores de nacimiento» lo hacen.

Pero si cada vez leemos menos –y este «leemos» se refiere esta vez a la minoría cultivada– una proporción cada vez mayor de lo que leemos es crítica. Muchos han leído *Moby Dick* en su tercer año de bachillerato y *Los hermanos Karamazov* en su primer año de universidad; ¡pero pensemos en todos los artículos sobre estos libros que han leído! No sirve de nada decirle a ese lector, «Lea *Moby Dick*», pues responderá, «Ya lo he leído», y empezará a largar sobre el último libro dedicado a Melville. E imagino cómo nos mirará si le decimos, por ejemplo, que lea *Kim*. En este caso, no importa si lo ha leído: sabe que no lo necesita. Después de todo, la crítica nos protege de los libros malos o poco importantes que de otro modo ten-

dríamos que leer; y ese tiempo que hemos ahorrado no leyendo malos libros lo dedicamos a leer nuevas dosis de crítica protectora. Imagino, en mis horas muertas, una generación que habrá leído unas cuantas obras maestras, unos cuantos comentarios críticos de las mismas, y poco más excepto «basura», aunque la palabra se pronunciará casi como una disculpa. Es una noción alejandrina, pero en gran medida *somos* alejandrinos; y no mejoramos con los años. Hace poco alguien me relató dos ejemplos increíbles pero encantadores de la especialización, esa división en categorías de nuestras poco afortunadas vidas. A un estudiante de Harvard, en la lectura de su tesis doctoral, se le pidió que hiciera un breve comentario crítico de algún libro contemporáneo que le hubiera gustado. Ésta fue la primera pregunta que le dio algún problema; había sido particularmente brillante en Inglés Medieval. Tras un instante de duda, dijo, «No creo haber leído ningún libro contemporáneo, al menos no desde que estoy en la Universidad». A otro estudiante de Princeton, en su examen final, se le pidió que resumiera el *Ulises* de Tennyson. Hasta aquí, ningún problema. «¿Qué relación hay entre el tratamiento de Ulises en este poema y en la *Divina Comedia*?», preguntó alguien. El estudiante contestó que no lo sabía, que no había leído la *Divina Comedia*. «¿Qué relación hay entre el *Ulises* de Tennyson y el de la *Odisea*?», preguntó otro. El estudiante respondió que no lo sabía, que no había leído la *Odisea*. Ambos estudiantes fueron reprendidos, pero aprobaron, y sus profesores volvieron a casa para darme su versión de la anécdota.

Estos estudiantes eran, desde luego, especialistas en literatura inglesa. Y sin embargo, lector, ¿no hay muchos intelectuales igualmente especializados en libros Importantes, esto es: en libros de moda? En rigor, muchos de los intelectuales que uno escucha discutiendo libros no parecen haber leído mucho ni con mucho entusiasmo. Hablando con un excelente crítico e historiador de las ideas –otro profesor *à la* Matthew Arnold–, le pregunté si sus estudiantes leían mucho. «¡Mis estudiantes!», respondió, «¡los que no consigo que lean nada son mis colegas!» Obviamente, exageraba; me pareció que exageraba demasiado; pero al mismo tiempo me inquietaba recordar el nivel de la conversación en los encuentros literarios donde habíamos coincidido. En estos encuentros, la gente hablaba de unos pocos libros, pero los libros de que hablaban eran siempre los mismos, como en la Edad Media. Y –también como en la Edad Media– parecían más interesados en sus comentaristas que en los libros propiamente dichos; aunque esto no ocurría o no ocurría siempre cuando los libros eran Grandes Libros. Si, por el contrario, comentabas el trabajo de algún novelista menor –por *menor*, aquí, entiendo cualquiera salvo esos seis u ocho que están siempre de

moda– los ojos de tu interlocutor empezaban a impacientarse mucho antes de que terminaras una frase. (Debo admitir que esto no ocurría si hablabas de la desgraciada vida de estos escritores, y no de sus desgraciadas obras: las vidas, no importa su pequeñez, han sabido mantener su encanto primitivo). Pero si hablabas de lo que el crítico en el puesto diez mil del *ranking* nacional había escrito al hilo del peor análisis crítico de *Los embajadores*, de Henry James, sus ojos brillaban y ni se atrevían a interrumpirte. Hay pocas cosas más interesantes para gente de esta especie que lo que un mal crítico escribe sobre una mala crítica de un libro de moda; lo que un buen crítico pueda decir sobre una buena crítica del mismo libro tiene el mismo interés, si es igual de difícil, complicado o novedoso.

Si, en tales encuentros, querías hablar de *Ulises* o *El castillo* o *Los hermanos Karamazov* o *El gran Gatsby* o la última novela de Graham Greene –Libros Importantes– ése era tu sitio. (Aunque no era muy conveniente hablar de *En busca del tiempo perdido*. Importante, pero demasiado largo). Pero si querías hablar de las novelas de Turgueniev, o *La casa de los muertos*, o *Lavengro*, o *Vida en el Mississippi*, o las memorias de Saint-Simon, o *Ilusiones perdidas*, o *Eugen Onegin*, o *Pequeña Dorrit*, o *Persuasión*, o *Peer Gynt*, o *Lejos de África*, o *Schweik*, o... o de cualquiera de los miles de interesantes pero Poco Importantes libros que nos rodean, no podías esperar mucho reconocimiento o simpatía por parte de tus interlocutores. Se habían paseado entre los grandes monumentos, los importantes, y los habían observado detenidamente, con guías y anteojos; y esas otras excursiones campestres, por territorios poco frecuentados o familiares –esas excursiones de las que se deriva mucho del placer y la alegría de la lectura–, no eran muy de su gusto. Y a menos que fueran poetas o críticos de poesía, o pertenecientes a esa minoría que aún lee poemas, no era probable que supieran mucho de poesía. Nada sorprendería más a los lectores de otra época que saber que para muchos de nosotros la palabra literatura equivale principalmente a la ficción. Es algo que todavía sorprende a visitantes de otras culturas. Uno de mis estudiantes, colombiano, se maravillaba: «En mi país», decía, «muchos hombres de negocios escriben poemas; y cuando la limpiadora se ocupa de mi cuarto, a menudo abre mis libros de poemas y se pone a leerlos». Cuando me lo contó recordé que el crítico e historiador de ideas que ya he mencionado me preguntó una vez, en un tono que no hubiera usado al hablar de prosa: «Y *Paterson*, ¿qué te parece?; ¿de verdad es bueno?». Me divirtió imaginarme al doctor Johnson preguntándole a Christopher Smart lo mismo sobre la *Elegía* de Thomas Gray.

Muchos de los críticos a los que uno lee o con los que uno se encuentra dan una curiosa impresión como lectores, cuya forma emblemática o exa-

gerada podría ser la siguiente: «Por el amor de Dios, ¿no pensarás que me *gusta* leer, verdad? Leer es un asunto serio, no algo con lo que te entretienes en tu tiempo libre». Estos críticos leen, lápiz en mano, los libros que han de leer para un artículo o para mantener una conversación literaria básica (aunque muchos de estos últimos, piensan con alivio alegre, ya los leyeron hace tiempo). La raza de los lectores, de los lectores verdaderos, es casi tan rara como la de los escritores; muchos críticos se han domesticado tanto que parecen instituciones: firmes entre el lector y el escritor, tan diferentes de ambos, son un remedo del Muro que separaba a Píramo y Tisbe. Y algunos de *sus* fieles lectores son tan serios, responsables y tímidos a la hora de abordar una gran obra que empiezan el trayecto acompañados de guía, portadores nativos y una póliza de seguro de diez mil dólares contratada con la agencia de viajes. Los críticos han sabido volver, pero, ¿quién sabe si ellos lo lograrán?

A la pregunta, «¿Ha leído *Gerontion*?» –o cualquier otro poema considerado difícil– he oído responder a menudo: «Bueno, no realmente. Lo he *leído*, pero no he leído ningún análisis detallado del poema, no lo he examinado sistemáticamente.» Y un crítico dirá del análisis que otro crítico ha hecho de un libro como *Moby Dick*: «Fulano nos ha ofrecido la primera lectura detallada [o *sistemática*] de *Moby Dick* que existe.» Después de tantos años de hojearla, ¡por fin alguien lee *Moby Dick*! Sin embargo, qué sencillo o actual nos parece a menudo un poema, comparado con esas «lecturas» volubles y contradictorias y demasiado sistemáticas que lo tapan como tapan las nubes una montaña. Por suerte, siempre podremos refugiarnos del acoso de los análisis leyendo el propio poema, *si es que nos gusta más la poesía que los análisis*. Pero los poemas, los cuentos cortos o las obras de arte empiezan a antojársenos menos cercanos e importantes que antes tanto para los lectores literarios como para los no literarios. En lo que a éstos concierne, miren las listas de superventas y los contenidos de las revistas de gran tirada, adviertan qué contenta y risueña se pone la revista *Time* cuando reseña una biografía, cómo gruñe y exige en cuanto se pone a reseñar una novela seria. Y miren los *literary quaterlies*, escuchen la conversación de gente con gustos literarios: ¡qué gran parte de esta conversación es crítica de la crítica, reseñas de reseñas de libros!

La gente se da perfecta cuenta de que casi toda la ficción y la poesía que se escribe es mala o mediocre: así son las cosas, es algo natural. Casi toda la crítica que se escribe es igual de mala o mediocre, pero es más difícil darse cuenta; e incluso una crítica vulgar puede parecernos interesante o importante gracias al tema. Un estadista inglés afirmó que le gustaba la Orden de la Jarretera porque para obtenerla no era necesario hacer *méritos*;

por lo general, no se necesita ni una pizca de inspiración para escribir crítica, y ésta es la razón de que guste tanto a las revistas literarias: hay un suministro inagotable, insulso e indistinto. No están interesados en perforar el desierto en busca de petróleo, sino en establecer una planta hidroeléctrica en las cataratas del Niágara. Esta fue siempre la política del *Criterion*, su antepasado inmediato: daba una muestra esquelética de la literatura de la década de los veinte y los treinta, y el resto del espacio lo dedicaba a la crítica, en gran parte escrita por John Middleton Murry, John Gould Fletcher y otros Fieles Colaboradores.

El otro día, después de abrir su correo, un amigo me comentó: «Cada vez que publico un cuento, recibo dos o tres ofertas para escribir reseñas.» Con los poetas ocurre más o menos lo mismo. Un joven crítico –uno que se gana la vida en la enseñanza, como todo crítico que se precie– podría dar la siguiente justificación práctica de su trabajo: «Si eres un crítico las revistas *quieren* que escribas para ellas, te *piden* que escribas para ellas... sobra espacio y hay que llenarlo con algo, grandes artículos, largas reseñas. Fíjese en ese *quaterly*: dos páginas y media de poemas, once para un cuento corto, ciento treinta y cuatro de crítica. Mi trabajo consiste en publicar cosas. ¿Qué oportunidad tengo *yo* de entrar en esas trece páginas y media? ¡A mí las otras ciento treinta y cuatro!» Esto, creo yo, es lo que diría. Pero lo más probable es que a nuestro joven crítico ni se le haya pasado por la cabeza escribir un poema o un cuento corto. El nuevo crítico, por lo general, no es más que una versión corregida del viejo erudito: el mismo talento necesario para probar que la Mujer de Bath era en realidad una tía de Chaucer llamada Alys Persë; se dedica a probar ahora que la obra de Henry James es una alegoría de las ideas de Swedenborg. La crítica pronto habrá alcanzado el nivel de la erudición, y la teoría más obviamente absurda –si es mantenida con intensidad, constancia y profesionalidad– no hará, a ojos de sus colegas, ningún daño al teórico.

Pero uno debe recordar (o seguir siendo un niño en lo que a crítica se refiere) que una parte importante de la crítica mejor o más sensata de cualquier época es *necesariamente absurda*. Conocemos cientos de ejemplos: Goethe y Schiller despreciaban tanto a Hölderlin que en cierto momento dejaron de contestar a sus cartas. «Ah, pero *nosotros* no hubiéramos sido tan necios como Goethe y Schiller». Pensamos, «no cometeremos el mismo error.» Y no lo hacemos: amamos a Hölderlin. Pero algún patito feo al que nunca hicimos caso será *nuestro* Hölderlin, y la mitad de los cisnes a los que dimos migas de pan al pasear por el parque acabarán siendo nuestros Southeys. Y como nosotros también se equivocarán los críticos: al fin y al cabo, es su *métier*, ¿no es cierto?; siempre lo ha sido. Es fácil asentir ante

esta perogrullada, pero es difícil sentirla como verdad. Sentir esta verdad es sentirse fortalecido en la independencia y la humildad que como lectores deberíamos poseer.

En otro tiempo los críticos escribían lo mejor que podían, como el resto de nosotros: no había otra cosa; pero ahora muchos tienen un lenguaje y un estilo tan institucionalizado como el de los sociólogos. Han logrado desarrollar este lenguaje en apenas quince o veinte años; uno encuentra sus toscos orígenes en *Hound and Horn* y el *Dial*; los críticos de entonces pueden haber sonado arrogantes y difíciles a sus lectores, pero a nosotros se nos antojan aficionados, entrañablemente humanos e informales, de modo que uno mira sus ensayos y no puede sino sonreír para sus adentros. ¿Quién ha perfeccionado, pues, esta extraña variedad de Ley Francesa que el crítico erige como una Gran Muralla China entre él y el lector lego, esto es «aburrible»? La primera generación sabía escribir con una cierta distinción; la segunda escribe indistintamente mal; ¿quién sabe cómo escribirá la tercera? La escritura académica o erudita tiene ciertas malas cualidades, como las tiene la escritura de los Grandes Intelectuales: el estilo al que me refiero es casi una combinación de las dos. Es un estilo, un tono, difícil de visualizar: si las dos cabezas de Cerbero, después de conseguir un doctorado por la Universidad de Göttingen, se hubieran retirado al Castillo de Atta Troll y escrito un libro titulado *Un prolegómeno a toda crítica futura de Finnegan's Wake*, su estilo no será muy diferente.

Este estilo es en parte un resultado de la difícil posición de dichos críticos (y de los intelectuales en general) en nuestras universidades y en nuestro mundo literario. Los sociólogos se inclinaron por la jerga y los psicólogos por los gráficos y las estadísticas por la sencilla razón de que los físicos y los químicos y los biólogos no creían que la sociología y la psicología fueran ciencias; los filólogos hicieron lo mismo por la misma razón; y los críticos universitarios sintieron seguramente la necesidad de mostrar a los eruditos que los despreciaban, que la crítica es tan difícil y tan científica como la filología. Pero los *quaterlies* son también «revistas de creación», órganos revolucionarios de una clase oprimida u olvidada; al usar un estilo que insiste en su superioridad sobre una sociedad que los mira con indiferencia, sus colaboradores pretenden protegerse y castigar a esa sociedad.

Uno es capaz de comprender por qué tantos críticos se afanan en aburrir mortalmente a sus lectores del modo más impresionante posible; es probable que si ellos también comprendieran la razón dejaran de hacerlo. Esto es lo que pienso, pero tiendo a ser algo ingenuo: ese estilo o tono que tienen es una necesidad espiritual, y, ¿cómo iban a desecharlo sin poner otra cosa en su lugar? Lo que comenzó como una necesidad se ha convertido en algo

hecho por amor. Y no quiero tanto librarlos de su miseria como pedir que me libren de ella. ¿Por qué uno de ellos no se dirige a sus colegas y les dice: «Hermanos, ¿de verdad *queremos* sonar como las publicaciones del *Boletín Filológico*, sólo que peor? Si no arreglamos la situación, otros la arreglarán por nosotros, o peor aún, no la arreglarán, y las cosas irán de mal en peor hasta que llegue el día en que seamos incapaces de leernos los unos a los otros por puro aburrimiento.»

No estoy diciendo, por supuesto, que los críticos deberían forjarse un Estilo, o que deberíamos juzgarlos por el modo en que escriben, aunque un mal escritor es relativamente incapaz de juzgar qué hay de bueno o de malo en la escritura ajena. Al crítico lo juzgamos por su capacidad lectora, no escritora. Lo más impresionante del buen crítico es ver cómo *responde* a la verdadera naturaleza y cualidades de la obra de arte, no siempre, pero a menudo. Pero para que esto te impresione tienes que ser capaz de ver esas mismas cualidades cuando te las señalan: es decir, tienes que ser un lector tan bueno en tus mejores momentos como lo es el crítico en sus momentos bajos. Del mismo modo, lo más impresionante del mal crítico es su inconsciente y metódico desprecio por las obras maestras que no están de moda, y su metódica y supersticiosa veneración por las obras maestras que están de moda; pero para advertirlo tienes antes que haber respondido a esas obras, y no a su reputación. Hay un Dilema Crítico que podría resumirse así: Para saber qué críticos son guías fiables, debes saber lo suficiente como para no necesitar guías. (Esta es una verdad a medias, pero aun así una verdad subestimada). Lo que nos hace falta, parece, es alguien que pueda decirnos no quiénes son los buenos y los malos escritores, sino quiénes son los buenos y los malos críticos; y la mitad de los críticos que conozco intentan paliar esta demanda. No es que tengamos un laberinto sin clave, sino que las claves mismas se han convertido en un laberinto aun más complejo.

Para el lector común es más fácil juzgar poemas o cuentos o piezas dramáticas que artículos críticos. Muchas obras maestras malas o vulgares no llegan jamás a interesarle, y *hay* obras maestras que logran incluso despertarlo de su sopor. Los buenos críticos tienden por naturaleza a no coincidir con algunas de las convicciones más íntimas del lector –a menos que sea un Lector entre lectores– y algunas de sus opiniones pueden parecer ofensivas. Pero el mal crítico, o el crítico vulgar, aprende muy fácilmente (tan fácilmente como el predicador o el político) quiénes son aquellos a los que debe admirar o despreciar, o qué cosas debe escribir según la ocasión, o qué admiran sus lectores, o en qué puede coincidir con ellos antes incluso de ponerse a escribir. Y puede escribir en un estilo de estudiada y afectada

autoridad; puede usar un tono solemne, grandes palabras, frases largas y pesadas y Referencias Concluyentes: las plagas de Egipto no son nada comparadas con las referencias a Freud y Jung y Marx y los mitos y el existencialismo y el neocalvinismo y Aristóteles y Santo Tomás con las que uno suele toparse en cualquier artículo. («Si sabe todas estas cosas, ¿cómo podría estar equivocado sobre algo tan insignificante como un poema?», se pregunta el lector.) Al crítico suele tentarle forjarse un estilo y un método tan imponentes que nadie sabrá o se preocupará de saber cuándo se equivoca. Y si el crítico es detallada y solemnemente entusiasta al hablar de los grandes, y es más bien discreto y condescendiente al hablar de los pequeños, es difícil que las cosas le vayan muy mal o que quede como un estúpido. Pero arriesgarse a quedar como un estúpido –y, a veces, serlo– es lo primero que ha de pedírsele a un verdadero crítico: *tiene* que jugarse el cuello igual que se lo juega el artista, si es que su tarea ha de servir de algún modo al arte.

El mérito esencial de un crítico, pues, no es algo que los lectores reconozcan con facilidad. Un crítico tiene un aspecto tremendamente imponente, pero esto es sólo porque en cierto sentido es un impostor: su toga viril, sus calificaciones y méritos, sus logros profesionales, sus métodos, estilo y distinciones... toda esta magnificencia profesional nos oculta la desnudez del ser humano que juzga, la criatura falible producto de los accidentes del nacimiento y de la vida. Si, como alguien ha dicho, no deberíamos olvidar jamás que una obra maestra es algo escrito por un hombre sentado en la soledad de su cuarto ante una página, tampoco deberíamos olvidar que una pieza crítica nace del mismo modo: no hay sustitutos para esas pobres almas solitarias dedicadas a escribir, criticar y leer poemas y cuentos y novelas. (Conocí hace poco a un científico social escandinavo que afirmaba que tras «una extensión de los métodos estadísticos de las encuestas de opinión pública» esto ya no sería verdad.) Es fácil que los lectores y los críticos lo olviden: «Avances extraordinarios en el método crítico», ha escrito un inocente antólogo, «han convertido la inspección de un poema por un crítico de primera fila en una tarea tan fina y cuidadosa como un análisis químico.» Tan fina y cuidadosa, tal vez, pero desde luego más maravillosamente impredecible: pues hablamos de químicos que, la mitad del tiempo, después de que las largas semanas de análisis han concluido, no pueden ni tan siquiera ponerse de acuerdo sobre si lo que han analizado es pan o cerveza. Es posible que una *Enciclopedia de las Pseudociencias* definiría el método crítico como *la sistemática aplicación de substancias foráneas a la literatura; cualquier serie de mecanismos gracias a los cuales los críticos tratan diversas obras de arte del modo más parecido posible*. Es cier-

to que un método crítico no nos puede ayudar ni a leer ni a juzgar; aun así, a veces es útil para señalar al lector algunas razones individuales por las que un buen poema es bueno; y es inestimable, casi indispensable, para convencer a un lector de que un buen poema es malo, o de que un mal poema es bueno. (El mejor crítico existente no podía probar que la *Ilíada* es mejor que un poema de Southey; el crítico sólo puede manifestar su creencia del modo más persuasivo posible, y esperar que el lector del poema esté de acuerdo con él; pero *persuadir* cubre un espectro que va desde la mueca de desprecio hasta las estadísticas.)

No nos convertimos en críticos leyendo crítica y relegando a un segundo lugar el «material» del que se sirve la crítica. Nos convertimos en buenos críticos leyendo poemas y cuentos, y viviendo; lo secundario es leer piezas críticas, que a veces nos ayudan y a menudo nos estorban, hasta el punto de que un buen crítico o lector encuentra difícil desembarazarse del gusto impuesto por su época. Muchos malos críticos son malos, me parece, porque se han pasado la vida entre ficheros y tarjetas; o, si no es así, lo parece. Si las obras de arte estuvieran hechas de índices y ficheros, el crítico lo tendría más fácil, pero tal como están las cosas no es posible. Un libro interesante sobre la crítica más reciente se titula *La visión armada*; el título y algunos de los comentarios sobre las cualidades del crítico moderno ideal sugerían que su autor quería parecerse a uno de esos robots que pueblan las historias de ciencia-ficción, con un microscopio en un ojo, un telescopio en el otro, y por corazón un cerebro mecánico educado en Harvard.

Todo el mundo comprende que los poemas y los cuentos se escriben con la memoria y el deseo, el amor y el odio, las ensoñaciones y los sueños: por un ser, no un cerebro. Pero no es así como se leen y se juzgan; en rigor, carecer de cualidades humanas es fatal no sólo para el novelista sino también para el crítico. Alguien le preguntó una vez a Eliot sobre su método crítico, y su respuesta fue: «El único método es ser muy inteligente.» Y eso, por supuesto, no es más que el comienzo: ha habido mucha gente inteligente, pero pocos buenos críticos, y desde luego muchos menos que buenos artistas, como lo confirma cualquier historia del arte. Cualquier «principio» o «baremo» de excelencia es o bien específicamente dañino o generalmente inútil; el crítico no tiene nada en qué apoyarse excepto su experiencia como ser humano y lector, y es la personificación del empirismo. Un geómetra griego dijo que no hay ningún Camino Real que lleve a la geometría; no hay ningún Camino Real, o sistemático, o impersonal, o racional, o seguro, o infalible, que lleve a la crítica. La mayor parte de la gente comprende que un poeta es un buen poeta porque acierta con bastante frecuencia; esto es extensible también a los críticos: si somos críticos

sabremos ver si los demás lo son, y viceversa: sólo los demás podrán ver si *nosotros* lo somos. Pero muchos críticos se comportan como gente en posesión de la razón, y eso nos gusta: les da un aspecto marcadamente paternal.

La verdadera crítica exige del ser humano una imparcialidad casi inhumana, adoptada con renuencia y mantenida con dificultad; el verdadero crítico debe hablar mal de sus amigos y bien de sus enemigos, mal de obras malas pero agradables y bien de obras buenas pero poco agradables; debe mostrar su admiración por ciertos escritores aun a sabiendas de que sufrirá la burla de sus lectores, y no gustar de otros y aceptar que por esa opinión le llamen bárbaro. Al fin y al cabo, es su opinión la que ofrece ansioso, pensando: «Nadie lo creerá, y no veo muy bien por qué ha de ser así; pero me lo parece»; es su opinión la que ha de valerle, tal vez, el aprecio de la siguiente generación, aunque lo más probable es que la próxima generación lo haya olvidado por completo: todo crítico se debe por fuerza a su época, pues muy pocos logran sobrevivir el paso a la siguiente. La crítica exige del crítico, al fin, una terrible desnudez: un verdadero crítico no puede depender más que de sí mismo. Y no puede olvidar que su único apoyo es su propia respuesta, el ser que moldea y es moldeado a un tiempo por esas respuestas, aunque dicho ser no sea más que el instrumento a través del cual percibe la obra, de modo que la obra lo sea todo para él: el buen crítico, como dice Eliot, tiene una gran «percepción de los hechos». El verdadero crítico ve de tanto en tanto lo que hay, incluso –especialmente– cuando no es lo que quisiera ver. En este sentido, el crítico debe escapar de su propio ser-como-ser; y, en la medida de lo posible, y durante el mayor tiempo posible, debe entrenarlo y exponerlo y ampliarlo, librarse de cuanto sea mero ser (sus prejuicios, sus incapacidades, sus predilecciones) sin perder nunca de vista la verdad personal que sustenta su crítica. (Al final el crítico desaparece, como el resto de nosotros, en las arenas movedizas de sus propias convicciones.) La verdadera crítica exige no sólo cualidades inhumanas sino también una combinación inusual de las mismas: no es extraño, pues, que incluso los verdaderos críticos sean críticos vulgares la mayor parte del tiempo. Una parte tan grande de nuestra sociedad se basa necesariamente en la mentira, la equivocación y la glosa apresurada; un verdadero crítico trata tan sólo de contar la verdad sobre una parte de esa sociedad. Cuando es una verdad agradable –y a menudo lo es– lector y escritor y crítico conviven alegremente; pero cuando el crítico viene a casa del lector y le dice sin razón ni corazón ni sensatez que el libro con el que se ha casado no es todo lo que debería ser… ¡ah, entonces las cosas cambian, y cuánto!

Pero este «crítico verdadero», de existir, no lograría vivir muchos años; en realidad, no creo que haya existido jamás; déjenme hablarles, por tanto, de

uno normal, viable, como diría un Crítico Moderno. ¿Qué *es*, en cualquier caso, un crítico? En mi opinión, se trata de un lector sobresaliente, alguien que ha aprendido a mostrar a los demás lo que ha visto en sus lecturas. Cierto: también es otras muchas cosas, pero esas cosas son accidentes, no pertenecen a su esencia, aunque a menudo es el accidente y no la esencia la razón por la que leemos a un crítico: muchas piezas críticas suelen ser, si bien no necesariamente, obras de arte de una especie anómala, y podemos simpatizar con alguien que dice con ternura de un crítico, como Empson de I. A. Richards, que aprendemos más de *él* cuando se equivoca que de otros críticos cuando aciertan. A veces yo he sentido lo mismo con Empson; y seguramente el lector tenga también sus favoritos, escritores en los que recala por su estilo o por su ingenio y de los que espera cada cierto tiempo sermones, ensayos informales, disquisiciones sobre estética, pasajes de bravura, confesiones, aforismos, fragmentos de sabiduría... mil cosas. (Hay parejas de corte intelectual para quienes el crítico es el nuevo sacerdote.) Ciertos críticos –lo admito convencido– son a menudo útiles y encantadores y un motivo para que reine la alegría en casa; *pero* aun así son el azote de nuestra época, porque nuestra época sobrestima su importancia y tiende a despreciar las obras que justifican su existencia. Son especialistas los que nos traen a este mundo y especialistas los que acompañan nuestra partida: cada vez hay más gente que considera al crítico como un intermediario indispensable entre el escritor y el lector; cada vez son más las personas que no leen un libro sin ayuda si pueden evitarlo, como tampoco darían a luz sin ayuda. ¡Cuántos parecemos creer que el poema o el cuento corto es en cierta medida una «materia prima» que el crítico ha de «cocinar» para que los demás la entiendan, de modo que decimos, «No *leí* "We are Seven" hasta que me regalaron el análisis de Fulano por Navidad»! Pero la obra de arte no puede estar mejor o más cocinada, y todo lo que los críticos pueden hacer es dorar un poco la superficie; si acaso es a nosotros, lectores indigentes, a quienes ayudan, pero el plato sigue igual. Alrededor del trono de Dios, donde los ángeles leen a la perfección, no hay críticos, nadie los necesita.

Los críticos existen tan sólo para ayudarnos, ¿no es cierto? Una vez, hablando con un joven crítico, le dije como quien dice una obviedad: «Por supuesto, la crítica es por naturaleza secundaria respecto a la obra de la que habla.» Me miró como si le hubiera propinado una patada, y respondió: «¡Nada de eso!» (Estaba claro que le había propinado una patada.) Y hace poco escuché a un buen crítico (otro que, como yo, suele poner reparos a la crítica de los *quaterlies*) explicar la función de la verdadera crítica: su función, tal como la describió, no se diferenciaba en nada de la función que se le supone a la religión, al amor y al arte. La crítica, que empezó humil-

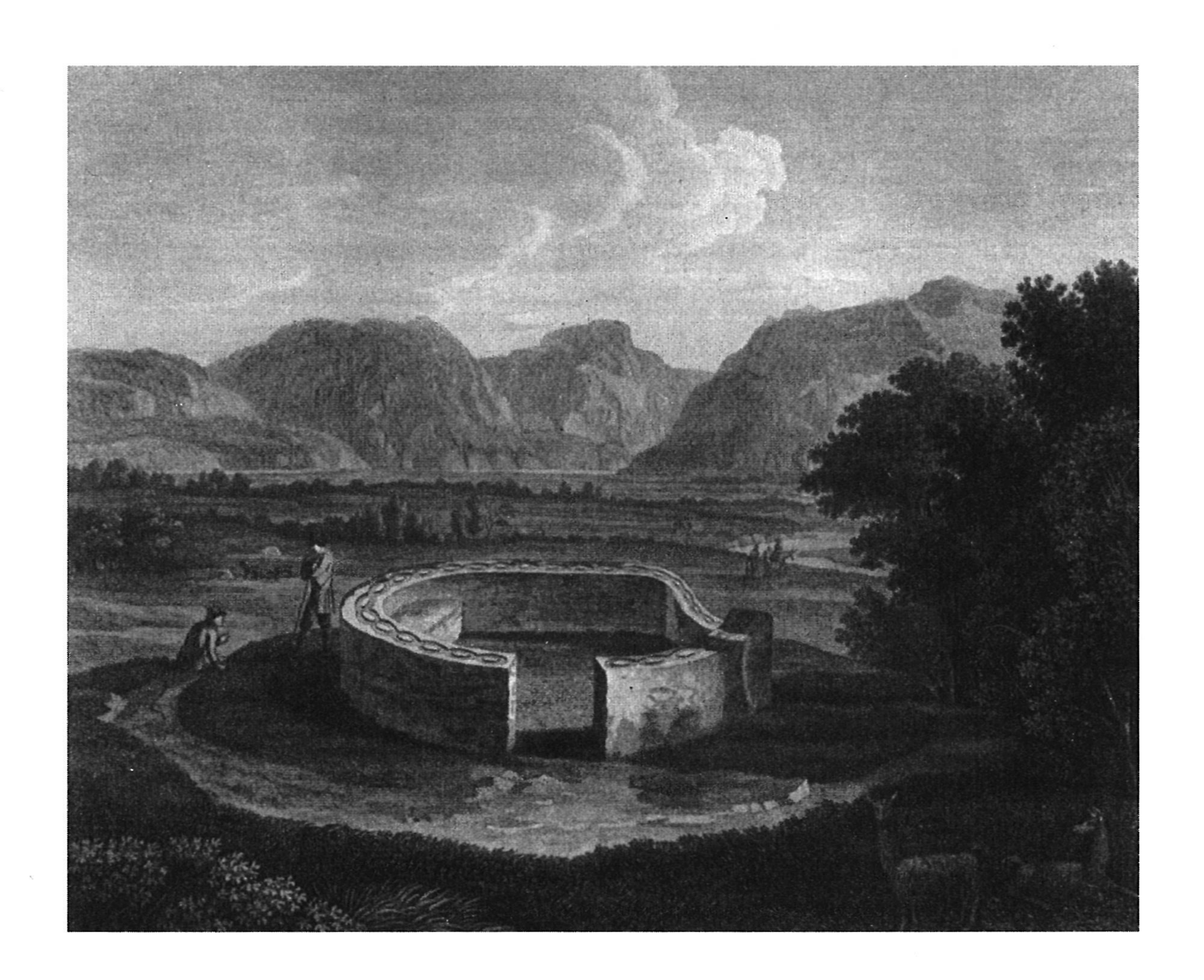
de y anónimamente sirviendo a la obra de arte, y era en parte un derivado de la filosofía y la retórica, se ha convertido, para mucha gente, en aquello que justifica la existencia de una obra de arte: los animales se acercan a Adán y Eva y son nombrados, el final corona la obra.

Impera una atmósfera curiosa en algunos de los niveles más altos de nuestra cultura literaria: es la que hace que la gente, cuando sigue a los críticos, encuentre imposible no escribir crítica, y casi imposible escribir otra cosa. Pues estas madres orgullosas no sólo quieren que el artista sea bueno, sino que sea el mejor; y no simplemente el mejor, sino el mejor a su modo: quieren que sea exactamente igual a y totalmente diferente de la *Divina Comedia*. Si el lector me dice, «Pero siempre ha sido así», yo le responderé, «Sin duda. Pero los críticos están mucho mejor armados que antes. Ahora tienen tanques y lanzallamas, y es más difícil ignorarlos al acercarnos a la obra de arte. De hecho, siendo como son seres magníficos, es difícil *querer* ignorarlos. ¿No es posible imaginar una edad en la que los críticos sean algo así como paleontólogos, y en la que el último hueso clasificado por el crítico más joven tenga ya cien años? Así son ahora los eruditos. Y los críticos son ya como directores de orquesta, y te ofrecen su *Lear*, su *Otelo*, su *Fierecilla domada*. Empieza a asustarme un poco; ¿de verdad *queremos* ser una Edad de la Crítica?»

Ben Jonson encabezó uno de sus poemas con el título «Un ataque rimado contra la rima», y tal vez yo hubiera debido titular este artículo «Un ataque crítico contra la crítica». Pero, por supuesto, me quejo no sólo de la crítica y los *quaterlies*, sino de la época; y esto es justo: ¿de qué nos sirve una época si no es para quejarnos de ella? Pero si la época o su azotea literaria no quiere ser una edad de la crítica, y en particular una edad alejandrina, debe atender más a sus cuentos y poemas y novelas y obras de teatro, y menos a sus escritos críticos; necesita leer más amplia, independiente y alegremente; y debe decirles a los críticos: «Escriban de modo que sean útiles al lector, esto es al lector de poemas y cuentos cortos, no de crítica. ¡Cedan un poco, cedan un poco! Admitan lo que no pueden ocultar, que la crítica no es más (ni menos) que el conjunto de comentarios útiles y juicios imparciales y meditados de un lector, un lector capaz y experimentado y entusiasta, sí, pero no más que eso: un lector. Y recuerden que las obras de arte nunca son materia prima, evidencia, el hecho grosero que los críticos explican o desbaratan. Recuerden que nunca podrán ser más que la escalera al pie del monumento, el guía del museo, el telescopio por el cual los niños ven las estrellas. Como mucho, ustedes ayudan a que la gente vea lo que sin ustedes no veía; pero esas mismas personas deben olvidarse de que ustedes existen.»

Ya que me he quejado del estilo y método de gran parte de la crítica que he leído, debería añadir en este punto que sé que mi estilo y mi método no son los adecuados. Un artículo como éste debería sin duda evitar la sátira; debería estar documentado y ser persuasivo y amable, apenado pero no airado; el lector debería sentir el bálsamo pero no la herida. Y, sin embargo, un artículo adecuado puede no hacer más bien que el que he escrito: la gente tiene razones inmediatas e irresistibles para hacer lo que hace, y las sugerencias útiles o vejatorias de un espectador no suelen hacerles cambiar de opinión. Pero si gracias a un artículo como éste, o a otro mejor que ojalá alguien escriba algún día, hay gente que escoge leer un poema en lugar de una pieza crítica, o escribir un poema en lugar de una reseña, o no prestar atención a lo que el crítico más sistemático y definitivo tiene que decir contra alguna admirada obra de arte..., si esto ocurre, estos artículos habrán valido la pena.

Traducción de Jordi Doce



El aforismo o la formulación de la duda

Ricardo Martínez-Conde

De Lichtenberg, ese gran aforista (¿o habría que decir, quizás, moralista?; ¿tal vez esteta, un esteta vital? ¿No podrían ser éstos algunos de los alegatos adjetivados que se podrían esgrimir en favor del aforista, del solitario aforista?), se ha dicho muchas veces que, de hecho, carece de una obra literaria propia. He aquí sin embargo que, teniendo como único bagaje literario sus cuadernos de aforismos, puede decirse que ha aportado al mundo de la creación mayor peso específico y mayor influencia en sus contemporáneos como ningún otro había conseguido.

Es de advertir que no es el aforismo, *sensu stricto*, una obra literaria que se preste al juicio crítico al uso; sin embargo, en su brevedad, cada aforismo contiene sustancia para alimentar toda una obra literaria, todo un pensamiento metódico. Tal como nos ha querido recordar Sánchez Pascual, el aforismo no es sino una forma filosófica cuya rotundidad y autonomía sean el resultado del trabajo del pensamiento; por tal, no sólo representa un ejercicio de concentración, sino que va más allá en cuanto que en él están implícitos –y esta es una apreciación muy a tener en cuenta– «lo que se dice y lo que no se dice».

Y es que el aforismo es rigurosa y delicada artesanía del pensar.

Cuenta Rafael Cansinos-Assens en sus memorias[1] que, en ocasiones, interpelaban a un bohemio mugriento apellidado Cubero del siguiente modo:

– Pero tú ¿qué piensas? Para eso eres filósofo...

A lo que el interpelado respondía, con gravedad:

– ¡Yo!... Yo matizo.

Y he aquí –tal vez como no podía ser menos, tratándose de un bohemio de formación humanista, solitario y romántico, cual era el caso– que la respuesta estaba llena de enjundia.

No piensa, sino matiza, lo que equivale a decir que lo que él oferta es una respuesta ilustrada. Pero además, el exponerlo en contenido filosófico, pues a él le interpelan como tal, es como añadir un punto de valor a la respuesta.

[1] *Rafael Cansinos-Assens:* La novela de un literato, *vol. 3 Alianza Tres, Madrid, 1995, p. 32.*

Pues bien, tal anécdota no es en vano que pudiera servirnos para abordar una reflexión a propósito del aforismo, por cuanto en la «naturaleza» de éste, en su valoración más aquilatada, han de tenerse en cuenta necesariamente estos dos rasgos señalados: un valor de matización, de sugerencia aclaradora en la expresión, y un contenido filosófico en lo expuesto. Ello unido a lo que, como estructura formal, suele ser un rasgo común aceptado genéricamente para el aforismo: la brevedad.

* * *

«En los orígenes –escribe Ruffinalto–, con la palabra aforismo (o bien aphorismo) se aludía a una breve sentencia apta para resumir ingeniosamente un saber científico, sobre todo médico o jurídico»[2] Y recuerda, al respecto, la consabida obra de Hipócrates, «Aforismos».

Comenta además, cómo desde la segunda mitad del siglo XVI aproximadamente (sobre todo por lo que concierne a España) el abanico semántico del término se hizo más amplio hasta abarcar otros ámbitos además de los mencionados, relacionándose en adelante «de modo genérico con la sabiduría humana en sus facetas didascálicas, doctrinales y morales, o sea que tomó sobre sí el significado de pensamiento, reflexión, generalmente breve y de carácter doctrinal»[3]

A ello aún añade el *Diccionario Histórico de la Lengua Española (DHLE)* otros significados afines tales como los de «Principio, regla personal de conducta»; «Máxima o sentencia moral», carácter éste que habría de tener una gran relevancia, sobre todo, en la acuñada tradición aforística francesa; «Lección moral, consejo»; «Explicación, razón». Definiciones extraídas todas ellas de varios autores de los siglos XVII a XX.

Al respecto es curioso comprobar cómo Cervantes resolvió para sí tal definición cuando, en su última novela *(Los trabajos de Persiles y Segismunda)* alude sencillamente a esas «sentencias sacadas de la misma verdad» sin apelar a más ornamentos descriptivos. Lo que no es poco decir. «No puede haber gracia donde no hay discreción», escribió, como ejemplo de tal aseveración; y también, «Las necedades del rico por sentencias pasan en el mundo».[4]

* * *

[2] *Miguel de Cervantes:* Flor de aforismos peregrinos, *ed. de Aldo Ruffinalto, Edhasa, Barcelona, 1995, p. 9.*

[3] Ibídem, *p. 9.*

[4] Ibídem, *pp. 132 y 172.*

El aforismo ha gozado, y goza todavía, de gran predicamento a lo largo de la historia de la literatura, y resulta instructivo comprobar hasta qué punto, en el fondo, ha mantenido a expensas del transcurso del tiempo no sólo su valor de enjundiosa veracidad (¿tal vez, en algunos casos, únicamente insinuada?) sino, tal como viene marcado por el valor de su naturaleza de pensamiento, otorgándole un principio de transmisividad que lo hace apropiado y válido en todo tiempo. «Los pensamientos ajenos –escribe Guido Ceronetti– se vuelven míos con gran facilidad; los míos, cualquiera que así lo desee, puede hacerlos suyos, no importa cuál sea el estimulante, no necesita nombres; el pensamiento no dice ni tuyo ni mío»[5].

Probablemente aquí resida la permanencia del aforismo: en su inmutabilidad como pensamiento; en su transmisividad como valor. De ahí su fundamentación cultural, que le ha permitido pervivir.

En tal sentido es oportuno señalar cómo ha sido Francia un país especialmente dotado para el cultivo de esta manifestación literaria, si bien no podemos ignorar –acaso porque no podría ser de otra manera, considerando el carácter sentensioso de nuestro pueblo– a España, y, desde luego, a cuanto la cultura germana ha ofrendado a este género; cada uno aportando, eso sí, matices propios que le distinguen y definen. Ello sin ignorar, como es obvio, otras tradiciones culturales que, en menor medida, cuentan también con una literatura aforística importante, cual es el caso de Inglaterra (he ahí el ejemplo señero de Wilde) o Italia, donde se continúa la tradición brillantemente con el citado Ceronetti.

Consideremos, no obstante, que, a sabiendas de que nos enfrentamos al estudio de un género (supuesto, aparente) sin reglas, la fundamentación de su «naturaleza» ha de apreciarse más certeramente tomando ejemplos de autores determinados donde el aforismo es un rasgo distintivo de su obra que no en aspectos de carácter general o nacional. Quiero decir con ello que la enseñanza última nos ha de venir más del análisis de los rasgos afines, de la valoración significativa de su contenido, que no de la posible respuesta a un canon genérico no explicitado aún, no existente. Por eso quizá valga la pena tomar en consideración a unos escritores concretos, de los que podremos obtener claridad y beneficio razonado.

* * *

Carlos Pujol expone, por ejemplo, cómo Joubert ha llegado a sustanciar sus aforismos por exclusión espiritual: «De lo restante –dice– incluyéndose

[5] *Guido Ceronetti:* Los pensamientos del té, *Muchnik, Barcelona, 1994, pp 10-11.*

a sí mismo, desconfía, porque es incertidumbre, mudanza, errores humanos, equívocos y debilidades. ¿Qué le queda, pues? lo que no cambia ni puede cambiar, Dios»[6]. He aquí que Joubert representaría, entonces, la postura del humilde desengañado.

«Nous avons mal philosophé» escribió en 1799, y este «hemos filosofado mal» contiene «toda la pesadumbre, el desengaño y la amargura de fin de siglo»[7]. Él fue quien dejó escrito: «Lo bello es la belleza vista solamente con los ojos del alma» (p. 59); y, en otro pasaje: «Dios. Todos los demás seres se distinguen por su sombra, pero Él se distingue por su luz» (p. 58). Él fue, también, quien dio ejemplo de la expresión desnuda, escueta: «El genio de la brevedad». Esa es toda la extensión de uno de sus aforismos.

Otro caso bien distinto es el de Oscar Wilde. «Wilde –escribió Borges– dio a su siglo lo que su siglo pedía, "comédies larmoyantes" para los más, y arabescos verbales para los menos»[8]. Arabescos verbales, eso sí, que no sólo sirvieron para poner de manifiesto su penetrante genialidad sino que le han traído hasta hoy como uno de los ejemplos por excelencia del decir agudo y sustancioso: «Los libros que el mundo llama obscenos son libros que enseñan al mundo sus vergüenzas», o aquello de: «Vivimos en una época que lee demasiado para ser sabia, y piensa demasiado para ser hermosa»[9]

Un genio con un cierto regusto trágico, paganizante, quizá porque «veía que los *nineties*, el más puro fin de siglo, lo volvía todo trágico. Ya no se trataba de idealizar o socializar. El tiempo pasaba y había que atraparlo paganamente, como quería Fausto. Los idealistas morían de *delirium tremens* y la sociedad burguesa se negaba al gran mensaje terrestre de la paganía»[10].

Precisa Luis Antonio de Villena: «A Oscar se le toleró el aforismo y el estilo, se le rieron esas frases agudas que daban, temblando, en el centro de la hipocresía»; claro que, «no eran sólo frases y retazos de escarlata, encomio de la paradoja, la libertad y el arte óptimo máximo». Era, en esencia, una manifestación inteligente y viva; mostrar el envés de una sociedad adormilada en sus propias ficciones, que él removió en busca de sinceridad (aunque en ello le arrastrase el escándalo), de una ética y una estética por encima de los cánones establecidos, y todo ello en favor del Arte con mayúscula, apoyando su denuncia en la literatura, «pues él encarnó la lite-

[6] *Joseph Joubert:* Pensamientos, *ed. de Carlos Pujol, Edhasa, Barcelona, 1995, p. 17.*

[7] Ibídem, *p. 17*

[8] *Oscar Wilde:* Paradoja y Genio. Aforismos, *Introducción de Luis Antonio de Villena, Edhasa, Barcelona, 1993.*

[9] Ibídem, *p. 60.*

[10] Ibídem, *p. 10.*

ratura». «Todos estamos en la cuneta –escribió en *El abanico de Lady Windermere*– pero algunos miramos las estrellas».

* * *

Es cierto que pudiera pensarse que el aforismo recibe últimamente –sobre todo por parte del lector, ya que no tanto por parte de los autores– una atención de la que hasta ahora no había gozado, pero también es cierto que, si bien escasas, el aforismo siempre tuvo la suerte de encontrar unas manos inteligentes que sostuviesen bien alta su luz en pro de la mejor literatura.

Tal vez, la atención más bien desvaída que se le prestó en el reciente pasado se debiese, al hecho de que, al no responder a un género-tipo dentro de los que se vinieron estableciendo como modelos en las manifestaciones literarias, no gozó por lo mismo de la atención que le hiciese relevante, otorgándole con ello la autonomía propia que merece dentro del panorama de las letras.

En tal sentido cabe resaltar lo que, con noble empeño, viene señalando el filósofo y poeta Rafael Argullol cuando sostiene que «contra los comportamientos estancos que recluyen en prisiones cerradas lo lírico o lo narrativo, la literatura pura o la literatura de ideas, hace ya bastantes años me declaré partidario de una "escritura transversal" que, a modo de travesía, navegara sin prejuicios por el mar de las formas para dejar constancia de los itinerarios artísticos que cada escritor fuera capaz de capturar»[11]. Y continúa: «naturalmente, el aforismo es un tipo de expresión que se adecua a la transversalidad literaria. Es, al mismo tiempo, poesía y pensamiento, narración e idea. Aparentemente hermético y enclaustrado en sí mismo, es, simultáneamente, escritura abierta, de paso, que vale un tejido siempre inacabado. El escritor de aforismos –concluye– va dejando señales en su camino, insinuando el rumbo pero velando la meta. Sus verdades son provisionales porque sabiamente renuncia a apropiarse de la verdad». Una argumentación que refrenda Eugenio Trías cuando viene a referirse al «A-forismo: pensar, decir y escribir en la paradoja y el misterio del límite de lenguaje y mundo»[12]. Bajo tales premisas, en efecto, podríamos encuadrar innumerables ejemplos de la literatura llegada hasta nosotros: desde Nietzsche a De la Rochefoucauld, desde Lichtenberg a Goethe, de Cioran a Canetti, de Gracián a Quevedo.

* * *

[11] *Ricardo Martínez-Conde:* Cuentas del tiempo, *Introducción de Rafael Argullol, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 7.*

[12] *Diario* El País. Suplemento Babelia *(18-VI-1994), p. 15.*

Al menos en lo que hace a la tradición moderna, es Georg Christoph Lichtenberg quien pasa por ser un verdadero renovador de esta manifestación literaria, quizá por las circunstancias que han contribuido a convertirle en un ejemplo único en la materia por cuanto en tal actividad especulativa se encierra, con exclusividad, toda su obra.

Muchos otros aforistas de genio entendieron su importancia. «Podemos utilizar los escritos de Lichtenberg –escribió Goethe– como la más maravillosa de las varitas mágicas; donde él hace una broma, hay algún problema oculto». Y Canetti: «Su curiosidad está libre de toda atadura; surge de cualquier parte y se dirige a cualquier parte». Repárese: un mundo literario pleno de sugerencia, de invitación a la reflexión, de juego constructivo donde la naturaleza y el secreto del hombre y su destino centran la materia sobre la que se ironiza, sobre la que se especula.

«Este empirista de formación inglesa –escribe Juan del Solar[13] –pragmático y antimetafísico, se centra, claro está, en el estudio de la naturaleza y del ser humano, en la tarea de explorar "las caras del alma", que asume a sabiendas de que nada es tan insondable como el sistema de móviles de nuestros actos, y a través de la cual se aproxima hasta los umbrales mismos del inconsciente». Veamos algunos ejemplos de cómo expresa el propio Lichtenberg esos pensamientos capaces de trasladarnos más allá, a un paisaje más rico del que una primera lectura nos había hecho sospechar: «Puede asolearse el día bajo una idea cálida», o bien: «Jamás inteligencia alguna se paralizó con mayor majestuosidad»[14].

No es difícil comprobar cómo, en efecto, una vez percibido el significado de estas escasas palabras, uno puede ir más a lo hondo, hacia un sustancial infinito que trasciende el valor de tales pensamientos, de tales sugerencias, percibiendo, además, hasta qué punto tal contenido supone y exige una forma de vínculo, de aceptación, que nos remite inexcusablemente hacia nosotros mismos.

* * *

Puede tratarse de un ejercicio de reflexión más o menos vago, pero resulta del todo absorbente, implicador. El lector pasa a ser el protagonista, el que piensa, extendiendo su voluntad –lo que implica la magnificencia de la duda– hacia el pensamiento. Es así que, a través del aforismo, se puede llegar a plantear, de hecho, la comunicación más amplia, al modo de una universalización del contenido filosófico más estricto.

[13] *G. C. Lichtenberg:* Aforismos, *ed. de Andrés Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 1994, p. 13.*

[14] Ibídem, *pp. 74-75.*

Su valor y su destino son, han sido siempre, un enriquecimiento del mundo interior a través de la palabra. La comunicación, por ello, adquiere en el aforismo una cota milagrosamente alta de perspectiva, de identificación, de inteligencia. Su dificultad está en su exigencia. Nada, en el aforismo, ocurre en vano, nada es baladí en esas pocas palabras elegidas que transmiten más que un significado, su esencia. De ahí que tradicionalmente se le haya vinculado a esos dos tensos extremos de la poesía y la filosofía.

* * *

Siempre, lo que se transmite es el secreto (o los secretos) del hombre, y siempre alcanza cotas de verdadera introspección en aquel que los formula. Es una donación del hombre que está en el origen y en la duda, como acaso no podía ser de otro modo. «Nietzsche, buen filólogo –escribe Sánchez Pascual[15]– conoce perfectamente el significado del término aforismo: significa "llevar algo fuera de su horizonte", o, mejor, henchir de tanto contenido las palabras que algo rebose del horizonte lingüístico y quede fuera de él, pero estando allí como la parte oscura, irónica, paródica. Esta media verdad excedente, que queda fuera, es la sal que impide que la "verdad" se corrompa».

Ya nos lo había advertido antes, poniendo de manifiesto su opinión al respecto: «los aforismos no son juegos de palabras, sino todo lo contrario, la expresión de una absoluta seriedad que, sin embargo, sonríe». De ahí que «el principal enemigo del género es la pereza mental, la rutina, que convierte en trivialidad lo que presume de ser una frase brillante». Y no tarda en echar mano, como fundamento para tales argumentaciones, del ejemplo escrito derivado de Nietzsche: «Se avergonzó de su santidad y la disfrazó», o bien, «Lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y del mal»[16].

Este decir trascendente ya quedó expuesto que acude, por lo común, a la brevedad más que a la frase larga y redundante, hasta el punto de llegar a conformar un rasgo distintivo de su naturaleza: «Es mi ambición decir en diez frases –escribió el autor de *Ecce homo* – lo que todos los demás dicen en un libro; lo que todos los demás no dicen en un libro»[17].

* * *

[15] *Friedrich Nietzsche:* Aforismos.

[16] Ibídem, *pp. 63 y 114.*

[17] *Eugenio Trías recogió una intención similar cuando escribió que «todo verdadero pensamiento es siempre "aforístico", da igual que necesite para explayarse siete líneas o setecientas páginas», vid nota 12.*

¿Cabría establecer una relación entre esta manifiesta voluntad de recoger únicamente lo primigenio, lo esencial, y la que expuso Edmond Jabès cuando dijo: «En mi caso, el aforismo –lo que podríamos llamar la frase desnuda– surge de una necesidad de rodear a las palabras de blanco para permitirles respirar»[18]. A buen seguro que sí, que tal relación resultaría oportuna, y entonces ese blanco no sería sino la parte oculta, la que encierra y otorga la condición de posibilidad y pertinencia al significado aforístico.

Es más, quizás en ese blanco esté una buena parte del secreto. De un modo más argumentado lo expone el profesor Sánchez Pascual: «En un proceso dialéctico el aforismo cree y descree a la vez. Se trata, pues, de un pensar que permanece abierto por uno de sus lados, lo cual le permite salvarse del nihilismo (mediante la creencia) y del dogmatismo (mediante la increencia). Por el lado que da a la lógica, el aforismo, apretado contra la pared de las leyes de aquélla, permanece cerrado. Por la parte que da a la vida insondable, permanece abierto. El aforismo contiene una visión verdadera, pero no una certeza conclusa. Es una invitación a la aventura del pensamiento y de la vida. El aforismo es, en suma, un trascender desde dentro del lenguaje, pero permaneciendo en él»[19]

Ello, como pretendidamente querría Jabès, para poder «asistir respetuoso a las leyes eternas que subyacen al mundo fenoménico, donde cada caso particular no es sino la manifestación simbólica de lo universal»[20].

Y todo, en fin, porque «la razón última reside en permanecer fiel a esos "secretos de los senderos de la vida" que no pueden ni deben revelarse, tal como apunta el maestro de Weimar en la reflexión liminar del *Archivo de Macaria*: "Los secretos de los senderos de la vida no pueden ni deben revelarse; hay piedras de toque con las que debe tropezar todo caminante"»[21].

* * *

Cabría señalar, no obstante, como remate, esa duda metódica que Michael Ende (escritor que ha cultivado fundamentalmente la fantasía en sus obras de creación literaria, cultivo que no le ha impedido ser, tal como ha quedado puesto de manifiesto[22], un aquilatado pensador en sentido lato; antes al contrario, acaso habría que pensar que tal cultivo haya propiciado en él un mundo especulativo más rico de lo habitual. Recuérdese al res-

[18] *Recogido en Paul Auster* El Arte del Hambre, *Edhasa, Barcelona, 1992, p. 135.*
[19] *Vid. nota 15, p. 14.*
[20] *Johann Wolfgang von Goethe:* Máximas y reflexiones, *ed. de Juan del Solar, Edhasa, Barcelona, 1993, p. 9.*
[21] Ibídem, *pp. 9 y 153.*
[22] *Michael Ende:* Carpeta de apuntes, *Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 62-63.*

pecto aquella famosa frase de Alvaro Cunqueiro: «En la fantasía está la auténtica realidad, la más verdadera») aportó en alguno de sus aforismos hasta ahora casi secretos. Por ejemplo, cuando escribe: «¿Qué quiere usted decir cuando afirma que ha "entendido" una poesía?», o bien: «Cuando varias personas leen el mismo libro, ¿leen realmente lo mismo?» Y, aún, aquel pensamiento tan sutil: «¿Es posible, sin espíritu, negar el espíritu?».

A mi entender, Ende hace una aportación muy interesante a la literatura aforística al proceder a introducir en su formulación la interrogación, algo que no es habitual. En efecto, cabría plantearse, ¿aún en la rotundidad más propia de alguno de los aforismos de Wilde o Joubert, no subyace, de fondo, la explícita presencia de una búsqueda de respuesta? ¿No subyace la formulación de la pregunta decisiva en el hombre acerca del por qué, lo que incluiría su por qué ontológico?

Tal vez sería en vano no querer entender la expresión reflexiva del aforismo como una pregunta, como la manifestación de una duda esencial y oculta (aquí estaría incluida esa parte constitutiva de su naturaleza que hemos señalado como «lo que no se dice»). ¿Qué es el pensar sino duda? ¿Qué es, sino duda (y pregunta) el ser hombre?[23]

Hasta nosotros llega, desde la lejanía, la respuesta-sentencia del viejo Goethe: «Pero el poeta señalará el punto preciso».

Así sea.

[23] *«Las certezas –ha escrito, no sin cierta ironía, Santiago Sylvester– suenan más verdaderas entre signos de admiración»,* Revista Occidente, *nº 186, Nov. 1996, p. 148.*



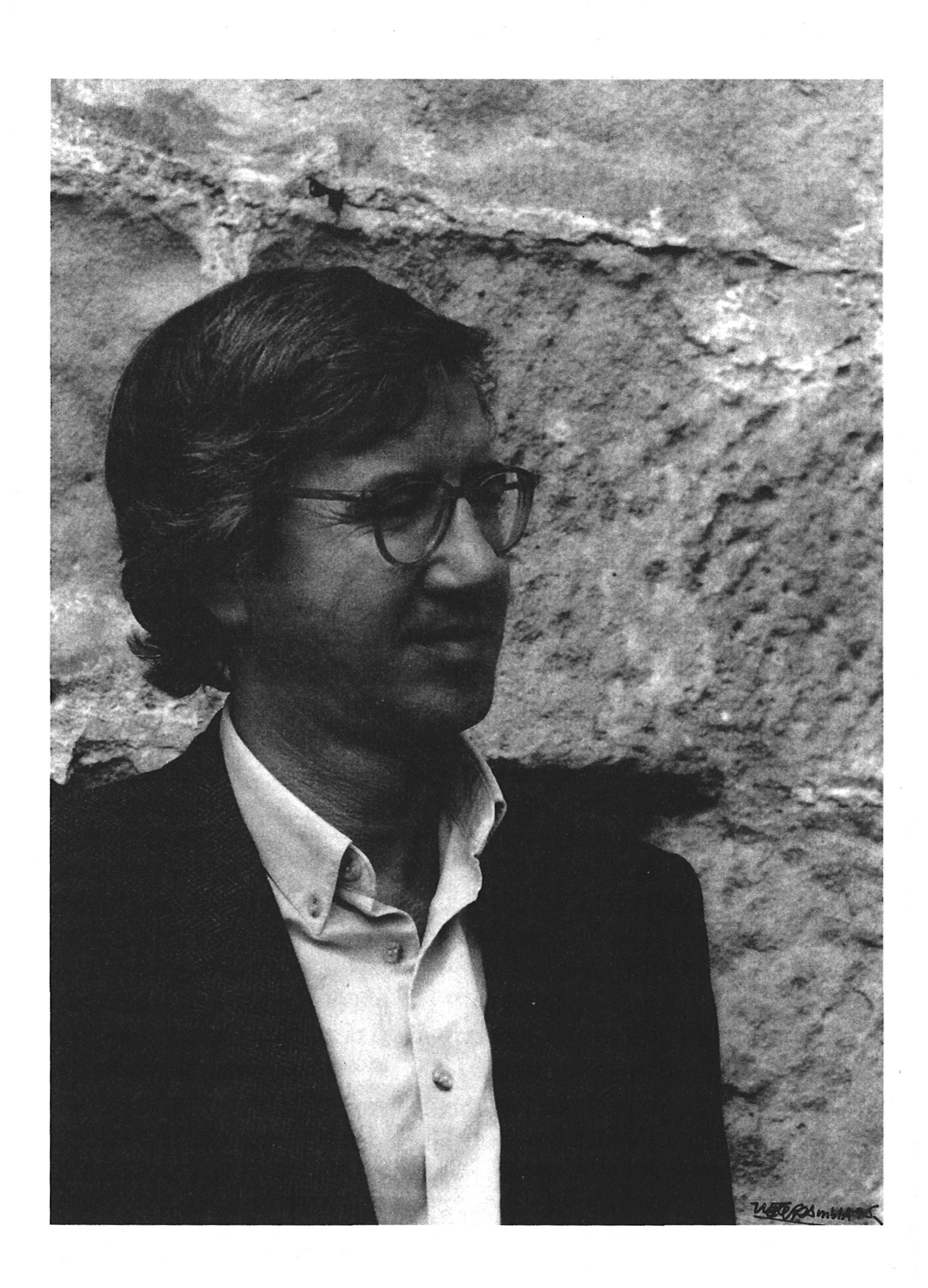
Danzón y desvarío
Con melodía de Tomás Segovia

Aurelio Asiain

Para saber qué sé
o qué pienso que sé
y qué pienso que sé de lo que pienso
y etcétera y etcétera y etcétera
pero también para olvidarme
de lo que sé para olvidarme
bailo en estas palabras el danzón que me sé
de memoria desde este mismo instante
en que voy de un extremo a otro del salón
y es el que se sabe estas palabras
que yo ignoraba que sabía
igual que ignoro todo lo que sé
y siempre sé que sabe la andadura
en que voy olvidándome y me olvido
de ti y de tus palabras y la madre
la familia la propiedad privada y el estado
y etcétera y etcétera y etcétera
para luego volver sobre mis pasos
antes de haber llegado al otro lado
pero para llegar al otro lado
al que todo camino va siempre y donde tú
me esperas otra vez con tus palabras
y nexos y Reforma y La Jornada
y etcétera y etcétera y etcétera
y el Papa y el Partido y date cuenta
no puede ser que pienses esas cosas
con todo lo que lees no es posible
que las pienses y cómo se te ocurre
decirlas en la fiesta qué no sabes

que todo eso aquí no nos parece
sobre todo delante de la gente
porque hay que cuidar las apariencias
la casa y la carrera y el futuro
y a los amigos hay que cultivarlos
por cierto cuándo es tu cumpleaños
y esto se va a poner cada día más duro
y hay que hacer política y uno como sea
pero las criaturas no seas inconsciente
que no ves que así no pues finalmente
mi mamá es mi mamá y uno mismo su mismo
y de eso tú no tienes idea
y si acaso la tienes nada tiene que ver
y en verdad no la tiene porque a mí qué me importa
sino para llorar a mares porque a ti qué te importa
todo esto que estoy diciendo a tus espaldas
delante del espejo y solamente
para saber qué sé sentimental de mí como si no supiera
que es de olvido la música que siguen
estos pasos que sigues como dicta
tu memoria y que dicen en la sombra
adiós vete de aquí no sigas un instante
con cara de qué cosa pensando cuanta cosa
de todo lo que piensas que sabes que yo pienso
y todo lo que piensas saber de lo que piensas
y que por pienso te has tragado
con el pan y la sal y la gramática
los puntos en las íes y los noes
que aquí vas a poner donde no había
como antes los puntos suspensivos
y luego para siempre este silencio
en que hablas y hablas y no oyes
sino estas palabras que no digo
para ti para ti que ya te fuiste
llevándote tu música a otra parte.

CALLEJERO



Entrevista con Rafael Argullol

Isabel Soler

A Rafael Argullol (Barcelona, 1949) no le gustan demasiado esos dos sustantivos que siempre le acompañan en las contraportadas de sus libros o en los artículos de prensa y que lo definen como escritor y filósofo. Él preferiría ser llamado únicamente escritor; considera el término suficientemente amplio como para contener todo lo que constituye la expresión de su pensamiento. El recorrido por las obras de Argullol y su singular concepción de la escritura invitan a conocer su modo de *pensar el mundo* y a descubrir de qué manera rescata y explica las ideas que este mundo ha generado.

– *José María Valverde, cuando apareció tu libro* El fin del mundo como obra de arte, *al comentar la obra destacó –al margen de la sorpresa que supuso este género que inventaste y que él llamó «inédito e irrepetible»– que se trataba de un «alegato contra los grandes ideales occidentales», empezando por Prometeo y acabando por una lectura «poética» del Apocalipsis. Estos temas tan especialmente tratados en* El fin del mundo, *aparecen en obras literarias y ensayísticas tuyas anteriores y posteriores. ¿Son tus temas de reflexión los grandes ideales occidentales?*

– En parte se puede decir que sí, aunque yo creo que el libro que mencionas no es un libro contra los grandes ideales de Occidente sino que más bien sigue un itinerario en el que estos ideales se confrontan tanto desde su punto de vista creativo como desde su punto de vista negativo. En ese sentido, el núcleo del libro se basa en la idea de que la dinámica occidental está regida por dos polos, uno prometeico y otro mefistofélico. La civilización occidental se ha caracterizado por la acción y la transformación; es una civilización que se ha propuesto construir el paraíso en la Tierra –especialmente en la época moderna–, un esfuerzo constructivo que ha acabado también en medio de grandes destrucciones. El libro pretendía ser precisamente una advertencia respecto a esta dinámica prometeico-mefistofélica que, si bien lleva a grandes edificaciones, implica riesgos terribles –como hemos comprobado en el siglo XX– cosa que mostraba el último escenario que trataba *El fin del mundo como obra de arte*.

– El fin del mundo *se puede leer en clave escenográfica, como si fuera una representación.* El cazador de instantes *sugiere una forma de expresión poética.* Territorio del nómada, *a partir del «nomadismo» del artista moderno, parece un libro de viajes. La escritura, la literatura, ¿es invención, experimentación, descubrimiento, combinación?*

– Desde hace unos años vengo utilizando una imagen, el *archipiélago*, para definir mi concepción de la literatura. En el archipiélago hay diversas islas, cada una de ellas con una cierta autonomía pero todas pertenecientes al conjunto. A partir de esta idea, a veces la literatura, mi escritura literaria, se desarrolla en cada una de estas islas pero nunca deja de tener en cuenta el conjunto. Por otro lado, está claro a estas alturas que yo no me siento cómodo en la división tradicional de los géneros y que en diversos libros míos, aunque puedan aparecer con un determinado género, con una determinada etiqueta, yo siempre hago fugas en otra dirección. Entre los que has mencionado, está claro por ejemplo que *El fin del mundo como obra de arte* se publicó como ensayo pero el subtítulo era *Un relato occidental* y es cierto que puede leerse como una representación; de hecho, podría fácilmente hacerse en teatro. *El cazador de instantes* es un recorrido –yo lo llamo un *cuaderno de travesía*– formado por trescientos sesenta fragmentos, en el que se da una conjunción de poesía, prosa y reflexión ensayística. Y así sucesivamente; es decir, la mayoría de mis libros se encuentran, en un primer plano, adscritos a un determinado género pero en su interior siempre hay fugas hacia otros modos de expresión. Esto forma parte, efectivamente, de mi idea de que la literatura es la suma de experiencia más experimentación.

– En relación a lo que estás comentando, he de decirte que a los bibliotecarios y a los libreros les cuesta mucho encontrar el sitio adecuado para tus obras en las estanterías. ¿Quizás es porque allí donde te sitúas a ti mismo, la «escritura transversal», no es tanto una forma de expresión literaria como una manera de entender el mundo y reflexionar sobre la cultura?

– Sí, en parte tiene que ver con lo que respondía anteriormente. Al practicar un tipo de escritura que yo he denominado «transversal», en la que se producen las fugas a las que antes he aludido, obviamente se crea un cierto desconcierto en los que tienen que clasificar los géneros literarios. Por tanto, en parte, esta dificultad está explicada por este motivo. Hay otra dificultad, quizá más específica de la tradición española o hispánica, que

viene marcada por la ausencia de una Ilustración y un Romanticismo fuertes en España, lo cual se evidencia mucho en una cuestión como la de los géneros literarios y que tanto la Ilustración como el Romanticismo generaron diversos experimentos literarios mixtos. En cambio, en España todavía estamos acostumbrados a separar rígidamente los géneros. Entonces, yo creo que hay una dificultad que podríamos llamar propia, la perteneciente al tipo de escritura que yo hago, y otra dificultad que viene marcada por la tradición moderna hispánica o de la falta de tradición moderna en España.

– De hecho, la crítica literaria te considera una rareza en el actual panorama de la literatura española. Te sitúa más próximo a las tendencias literarias germánicas o centroeuropeas que a las peninsulares. ¿En qué lugar te colocas tú?

–Yo, evidentemente me coloco en una situación intermedia. Por ser barcelonés soy algo así como *nórdico del Sur o sureño del Norte*, en parte mediterráneo y en parte, efectivamente, orientado hacia Centroeuropa. Aunque me siento orientado también hacia los otros continentes. En este sentido, me parece que la situación del escritor en los tiempos inminentes será necesariamente una situación-puente, de mediación entre escenarios. No creo que en el futuro tenga mucho porvenir el escritor que se quede encerrado exclusivamente en un solo territorio, en una sola tradición, sino más bien aquel que tiene la ambición de conocer otros filones. Esta situación de tensión entre diversos escenarios, que puede parecer un poco perjudicial a la corta dado que es más difícil de comprender, a la larga yo creo que es más fecunda.

– De todas maneras, en lo referente a esta tendencia que te sitúa entre las corrientes nórdicas, si se observa tu trayectoria narrativa, se puede detectar una fuerte influencia italiana, por ejemplo.

– En los años en que empecé a leer intensamente literatura y filosofía lo hice con un criterio cosmopolita, en el sentido más estricto del término. Es decir, para mí la lectura era arte, literatura y pensamiento y no me fijaba absolutamente para nada en las fronteras nacionales. Si estoy inclinado hacia determinados países o hacia determinadas líneas de tradición es a raíz de este cosmopolitismo y, en gran parte, por el hecho de que en determinados focos ha habido un peso específico de una gravedad superior a la de las otras zonas. Es lógico que un escritor europeo que haya tenido una forma-

ción cosmopolita, dependiendo de los siglos, tenga mayores anclajes, por ejemplo, en la Italia del Renacimiento, en la Centroeuropa del Romanticismo, en la Francia de la Ilustración o en la gran literatura narrativa inglesa y rusa del siglo XIX. Lo que he incorporado de las tradiciones hispánicas siempre lo he hecho desde el interior de este cosmopolitismo.

– *Con* Transeuropa, *tu última novela, has editado diecinueve libros. Ensayo, poesía, novela, además de tus propios métodos de expresión, comprenden el conjunto de tu obra. Al mismo tiempo, eres un gran divulgador de las ideas desde la oralidad; las conferencias sobre cualquier forma de expresión artística, sobre literatura universal, pensamiento y estética, son uno de los puntos de inquietud intelectual importante ¿Qué peso específico tienen, qué lugar ocupan, respecto a los libros? ¿Influyen unas en otros?*

– De la misma manera que actualmente se desarrollan literaturas sin cultura, el tipo de literatura a la que yo he aspirado siempre ha estado muy vinculada, íntimamente vinculada, a la cultura, a una noción de cultura. Aunque yo puedo comprender y aceptar otras vertientes de la literatura mucho más afines a la crónica o al periodismo, estoy muy inclinado hacia una literatura que podríamos llamar interior, la que está inserta en la gran tradición cultural europea. La vertiente más oral y pública de mis intervenciones, sea en la universidad o sea en conferencias, para mí significa, por un lado, una gimnasia mental permanente y, en segundo lugar, muchas veces en la oralidad y en la conversación aparecen las raíces profundas de aquello que después se desarrolla a través de la escritura. En mi caso, lo veo complementario.

– *Al leer* Transeuropa *hay veces que da la sensación de leer secuencias narrativas en movimiento; es un texto muy visual, muy plástico. ¿Buscabas este efecto expresivo?*

– La explicación en este caso es muy rápida. El primer proyecto de *Transeuropa* era un guión cinematográfico. Luego esta idea se fue transformando hasta llegar a ser un relato, pero todo lo que se expone se hace de una manera muy visual. Por otro lado, según me han dicho muchas veces, este efecto visual es bastante constante en mis libros de narración. Como yo tiendo a un tipo de narración austera y escueta –lacónica, incluso, en las descripciones– muchas veces prefiero poner ante los ojos del lector imágenes fuertes antes que descripciones prolijas. Es quizá por eso que en

todos mis libros narrativos la visualización de los escenarios es muy intensa. En parte también este hecho viene marcado por la influencia que el lenguaje visual y sobre todo cinematográfico ha tenido sobre la literatura del siglo XX; generalmente aludimos a la presencia de lo literario en el cine, pero la presencia del cine en cuanto técnica de lenguaje en lo literario es muy importante. En mi caso es tan importante que creo que este lenguaje visual me ayuda a poner imágenes y metáforas de un poder suficiente como para obviar descripciones demasiado barrocas.

– *También hay otra novela que se pensó como guión cinematográfico o que suscitó la idea a partir del relato,* Lampedusa, *tu primera novela.*

– Sí, *Lampedusa*, mi primer relato, es creo yo también un libro muy visual. Es muy visual y muy susceptible de ser visualizado. También en este caso como en el último, en *Transeuropa*, creo que los protagonistas avanzan a través de escenografías muy evidentes y que se hacen rápidamente visibles a los ojos del lector. Como *Transeuropa*, también *Lampedusa* podría ser traducido con cierta facilidad al cine aunque ya sabemos que hay grandes diferencias entre lo que es el lenguaje literario y el cinematográfico.

– *Escribiste sobre Rusia, sobre Moscú, como símbolo de la amalgama de ideas y las consecuencias de estas ideas que representa este Occidente finisecular. Hubo una época de tu vida en que te sentiste ideológicamente muy atraído por el Este de Europa. ¿Qué ha supuesto enfrentarte a la reflexión sobre algo que te interesó hasta el punto de llevarte a participar muy activamente en ello?*

– Yo no me sentía atraído por el Este de Europa sino que, en un momento determinado, como a tantos de mis contemporáneos, la fascinación de la utopía comunista me atrajo hacia determinado tipo de militancia, breve, más bien breve, en mi caso. No era la atracción por el Este de Europa porque incluso entonces se nos aparecía como extraordinariamente gris y mediocre, precisamente porque se estaba realizando esa utopía de la manera más triste y patética posible. Sin embargo, es verdad que esta atracción por la utopía comunista formaba parte de lo que en la primera pregunta que me has hecho denominaba «intentos occidentales de construcción del paraíso en la Tierra»; se han dado otros en la época moderna, por ejemplo el «mito del progreso», pero está claro que uno de los que ha movilizado en mayor medida al hombre es la utopía del comunismo como forma de paraíso en la Tierra. Sin embargo, debo decir que ya en esos años de plena

juventud tenía una cierta sensación de irrealidad y fantasmagoría desde el momento en que intentaba comprender cómo podía ser llevada a la práctica esta idea. Participé de ese magnetismo, como tantos, pero quizá me alejé con mayor velocidad, en parte, por una concepción más trágica de la historia y de la existencia. De hecho, yo era muy lector; creo que alguien que se introduce de lleno en las distintas literaturas difícilmente puede aceptar la reducción del mundo intelectual a dogmas o a doctrinas. En mi caso, el lector se resistía a convertirse en un creyente de dogmas.

– Transeuropa *es un viaje por las utopías del siglo XX;* Territorio del nómada *es el viaje del artista moderno;* Desciende río invisible *es el recorrido hacia un destino;* Lampedusa *es el viajero seducido por lo que contempla;* L'esmolador de ganivets (El afilador de cuchillos) *es un camino que inicias el día de tu muerte. Tus temas son el mundo y el sentido de la vida, ¿el viaje es el hilo conductor?*

–Sí, el viaje es probablemente la principal metáfora intelectual que tenemos en toda la historia de la civilización. Sin viaje no podríamos hablar de cultura, no podríamos hablar de civilización. Lo que llamamos viaje, el desplazamiento, el movimiento, es lo que ha facilitado la comunicación de las ideas, de las culturas, de las morales, de los hombres, de los valores. El corazón mismo de la cultura es el viaje. En mi caso, la recurrencia al viajero como gran metáfora del artista es permanente. Tengo dos figuras a las que recurro mucho, una define los grandes espacios, el *viajero*; otra representa los espacios interiores, es el *cirujano*. Estas son las dos grandes metáforas que quizá yo he utilizado más, pero no hay duda de que en el origen de prácticamente todos mis libros hay algún viaje; de hecho, incluso mis libros de ensayo pueden leerse como una consecuencia de este viaje, que no siempre es necesariamente físico, aunque sí lo ha sido la mayoría de las veces.

– Tú pasaste dos períodos largos en el extranjero, primero en Italia y después en Estados Unidos. ¿Cuál fue la repercusión que tuvieron ambas experiencias?

– La de Italia fue para mí muy importante porque significó el descubrimiento de una de mis grandes pasiones culturales, el Renacimiento. Ese descubrimiento –como además se dio inmediatamente después de los años marcados por el magnetismo de la utopía a la que antes me he referido–, esta aproximación al Renacimiento, me hizo comprender mucho más la complejidad de la vida y la multitud de puntos de vista y miradores desde

los que hay que enfrentarse a la vida. Ahora creo que el Renacimiento es el período más complejo de nuestro desarrollo cultural, aquél en el que se han presentado mayores contradicciones y de las cuales han salido frutos más profundos. El Renacimiento es el ecuador entre la antigüedad y el mundo moderno y aún sigue siendo la línea de tensión desde la cual podemos comprender tanto la antigüedad como el mundo moderno. Italia, junto con otras muchas cosas, representó esto. Estados Unidos también fue muy importante porque me enseñó lo que podría ser un mundo posterior a la hegemonía europea; es decir un mundo –en el cual creo que estamos entrando ya en el siglo XXI– marcado por el mestizaje y lo híbrido. Es verdad que Estados Unidos culturalmente implica una vertiente negativa por lo que tiene de cultura epidérmica, de visión epidérmica de las cosas, pero no dejó de ser una gran lección porque, en definitiva, vi que muchos de los escenarios del futuro están insinuados en la cultura americana.

– *Cambiemos de tema y hablemos de poesía. El primer libro que publicaste,* Disturbios del conocimiento, *del año 80, fue de poesía; posteriormente dijiste que no volverías a ella.* L'esmolador de ganivets, *cuya versión castellana aparecerá próximamente, es un denso poema formado por treinta y tres cantos o partes. ¿Por qué la poesía? ¿Buscabas alguna forma de esencialidad?*

– No, yo dije que no volvería a la poesía hasta que fuera viejo o en el caso de que presentase una situación suficientemente esencial, en efecto, o con un alto grado de concentración desde el punto de vista espiritual que, de alguna manera, exigiera un tipo de lenguaje genuinamente poético. *El afilador de cuchillos* es la consecuencia de una situación de este tipo. ¿Por qué la poesía? Yo creo que está explicitado en el propio texto; la poesía es la destilación desde el silencio. Tal como yo concibo la poesía, la diferencia con las otras expresiones literarias no es tanto de tipo formal como de talante; la poesía sería aquella expresión literaria que está más cerca del silencio, más cerca de la desnudez y, por tanto, de la esencialidad. Ya sé que para otros la poesía es más bien una construcción artificiosa; en mi caso es lo que más se acerca al límite del vacío.

– *¿Y esto era lo que buscabas en* El afilador de cuchillos*?*

– Esto es lo que buscaba en este libro y es, en cierto modo, a lo que recurro cada vez que en otros libros se producen fugas, podríamos decir, de tipo poético.

– También en relación con la poesía – por sus connotaciones musicales–: Desciende río invisible *empieza con la Gran Fuga de Beethoven, el concierto para violín de Chaicovski es el motivo simbólico de* Transeuropa, *has dado charlas y conferencias sobre música. ¿Qué papel juega la música?*

– Yo he escrito, en concreto en *El cazador de instantes*, que la música es el único arte que puede salvar y redimir, por tanto, en mi jerarquía de planos artísticos la música está en la cima. Las otras artes pueden llevar a una resistencia de tipo intelectual, o de tipo moral, frente al sin sentido, pero sólo el vuelo musical puede permitir esa redención, aunque sea una redención provisional. Yo creo que escribo porque no sé componer.

– Es inevitable preguntarte sobre Leopardi. Este pasado año 98, en el que se cumplían los doscientos años del nacimiento del poeta italiano, tú has vuelto a reflexionar sobre él. Mejor dicho, Leopardi no ha dejado de estar presente en tus clases de la universidad, en tus conferencias. ¿Qué supuso enfrentarse al «titanismo leopardiano», utilizando una manera de nombrarlo muy tuya, a los veintitantos años?

– Junto con el Renacimiento, Leopardi fue el otro gran descubrimiento italiano –yo entonces tenía veinticuatro años– y es verdad que el Leopardi que se conocía en España era, por así decirlo, el más amable de alguno de sus poemas. Pero a mí rápidamente me interesó el conjunto de la obra tanto del poeta Leopardi como del filósofo Leopardi. Creo que lo realmente importante fue descubrir de repente a un escritor profundamente pesimista pero que, a pesar de eso, mantenía una actitud enérgica y proponía una disposición vital ante la existencia. A diferencia de otros románticos, Leopardi no abogaba por una construcción espiritualista sino que se atenía a una concepción del mundo que yo llamaría «sensista». Llamaba mucho la atención que alguien que proponía un pensamiento tan desolado fuera al mismo tiempo capaz de defender una teoría del placer o dijera que el deseo o la ilusión son el motor que mueve el mundo. Por tanto, de repente, era un pensador que se interponía entre los grandes progresistas y los grandes nihilistas. Era un pensador trágico equidistante entre el progresismo y el nihilismo.

– Ahora vas a reeditar El Héroe y el Único, *veinte años después. Allí reflexionabas sobre Leopardi, Keats y Hölderlin y hablabas de un «hilo trágico» que atraviesa el tiempo para transmitir un «saber» sobre el hombre. Posteriormente tú has seguido tirando de ese hilo de la cultura moderna. ¿Qué significó* El Héroe y el Único*?*

– Significó mucho y todavía significa mucho. Aunque es evidente que ahora no lo escribiría como lo escribí ni en la forma ni en el fondo, en aquel momento para mí significó encontrarme ya con fuerzas suficientes como para llevar a cabo un ajuste de cuentas generalizado con lo que habían sido las dos grandes educaciones paradigmáticas de mi vida: la educación cristiana y la que podríamos llamar educación utópica. Con *El Héroe y el Único* sentía que, por primera vez, tomaba la iniciativa respecto a la construcción de una concepción del mundo, la cual no me venía dada o recetada, como habían sido las concepciones anteriores, sino que por primera vez tomaba la iniciativa. Aunque repito que ahora no lo escribiría así, debo reconocer que ha sido un libro decisivo y que de alguna manera los puntos nucleares que allá se planteaban han sido desarrollados a lo largo de los libros sucesivos.

– *Hemos hablado de la presencia en tu obra del Renacimiento y del Romanticismo; todavía no hemos hablado del mundo clásico como el tercero de tus puntos de referencia intelectual. Obviamente son los momentos más álgidos de la historia de las ideas occidentales. ¿No te has sentido atraído por reflexionar sobre el pensamiento y la manera de entender el mundo de la mentalidad oriental?*

– La mentalidad oriental a mí me parece un enigma. Está vinculada a todo aquello que nosotros no somos capaces de entender, es un poco la «alteridad» de la gran épica de Occidente. De todos modos, pienso que con contadísimas excepciones, lo que llamamos mentalidad oriental u Oriente es para nosotros sobre todo una metáfora. Sin embargo, sí he llegado a ciertas aproximaciones; por ejemplo, me parece vital entender que lo que nosotros hemos llamado en nuestra metafísica *plenitud* o *ser* es exactamente lo mismo que en determinadas metafísicas orientales se llama *nada* o *vacío*. Creo que, si hurgamos, lo que llamamos Oriente y una parte de lo que llamamos Occidente es metafísicamente lo mismo, aunque simétricamente expresado a través de dos ángulos distintos. Sería esa visión de la *quietud del ser* que formula en primer lugar Parménides, y luego se repite continuamente en la tradición de Occidente, y sería esa visión del vacío o de la nada o del nirvana, del blanco, de ciertas tradiciones que nosotros llamamos orientales. Ahora bien, lo que determinaría la diferencia en Occidente sería el predominio de la visión heraclitiana del *cambio* y la *transformación*. Yo creo que Oriente me resulta interesante como me interesa todo aquello que está en el lugar opuesto a donde estoy yo. Es decir, en la medida en que comprendo que la tradición occi-

dental es *acción* y *transformación*, me interesan el *vacío* y la *quietud* de Oriente.

– Ante este último año del siglo y del milenio, y después de haber escrito Transeuropa *como reflexión sobre la identidad europea y sus ideologías, o* El afilador de cuchillos *como símbolo de la unidad y la fragmentación ¿qué actitud tomará un intelectual como tú, comprometido con la reflexión sobre el mundo y sus ideas? ¿Europa es realmente amnésica y decadente?*

– No, lo que me da la impresión es que, por el momento, Europa es solamente una cáscara vacía que sólo está, en cierto modo, dibujada desde el punto de vista de la burocracia política, de cierta macroeconomía, de la tecnología y la comunicación, lo cual no es poco pero desde luego es muy insuficiente. Y esto que denominamos Europa sólo existirá como futuro si es habitada espiritualmente, es decir, si es habitada literariamente, artísticamente, filosóficamente. La gran tarea para la cultura europea es reescribir Europa en términos artísticos, literarios y filosóficos.

– Tanto tu obra literaria como tu obra reflexiva – y aquí incluyo desde El Cansancio de Occidente, *tu conversación sobre la actitud occidental con Eugenio Trías, hasta* El cazador de instantes, *una extraña variante de lo que podría incluirse en la llamada «literatura del yo» pero que cada lector puede hacer suya– me lleva generalmente hacia dos conceptos: la «memoria» y la «expectación». El primer término sería lo que tú escribes y el segundo tu actitud hacia lo que escribes. ¿Son estas las consecuencias de lo que tú llamas la «escritura al acecho»?*

– Los términos son buenos porque el segundo, la «expectación» no deja de ser lo mismo que la *espera* y que la *esperanza* y, de hecho, nosotros siempre nos movemos, más que bajo la presión de la esperanza, bajo la presión de la espera. Toda la historia de la literatura occidental ha estado protagonizada por la *espera*. Prometeo insufla en los hombres ciegas *esperas* o ciegas *esperanzas* –es la misma palabra, *elpis*– y uno de los textos definitorios de la identidad del siglo XX es *Esperando a Godot*. Estamos a la expectativa. Esta espera es, a veces, tan pasiva que se vuelve inexistente y, a veces, es una espera tan activa que se convierte, desde luego, en *acecho*. Un acecho de lo que es, de lo que puede ser, de lo que puede venir. Pero para mantenerse en esa actitud de acecho, en esa actitud vigilante, sólo tenemos un instrumento, sólo tenemos un arma, y es el arma de la *memoria*, es el arma de la evocación. Sólo indagando en lo que es la memoria,

en lo que son los subsuelos de la memoria, podemos estar en condiciones de esperar y, por tanto, de percibir los signos que en un momento determinado se presentan, porque si estamos dormidos o en una actitud tan superficial, tan epidérmica, tan nihilista, que ya no somos capaces de esperar, entonces, por mucho que se produzcan los signos, no los reconocemos.

– De El cazador de instantes *existe una versión catalana y una castellana. Dentro de poco saldrá la versión castellana de tu reencuentro con la poesía,* L'esmolador de ganivets. *¿Necesitas dos lenguas?*

– No las necesito, pero para mí ha sido un experimento apasionante trabajar literariamente con dos lenguas al mismo tiempo porque esto abre horizontes totalmente nuevos. Y probablemente si fuera capaz de trabajar con más de dos lenguas, estos horizontes todavía se ensancharían más. En este sentido, es del todo obvio que en la medida en que somos capaces de adentrarnos en distintas lenguas tenemos un acercamiento mucho más rico y más complejo de lo que es el mundo y, sobre todo, de los matices del mundo. En la reciente autobiografía de George Steiner, *Errata*, hay un capítulo decisivo al respecto que yo recomendaría a todos los lectores para comprender de una vez para siempre la superioridad del plurilingüismo sobre el monolingüismo.

– Actualmente estás trabajando en dos tipos de libros diferentes a la vez, ¿qué puedes adelantarnos de ellos?

– Estoy trabajando en dos libros de talante distinto. Del más oscuro no puedo hablar. Del otro, del que es más luminoso, puedo decir que se trata de un libro en el cual se va a vincular una educación sentimental, una lección de erotismo y una lección de historia de la pintura. Todo ello, volviendo a mi gusto por la transversalidad, contado a través de un relato.

Marco Denevi: de la escritura a la representación

Javier de Navascués

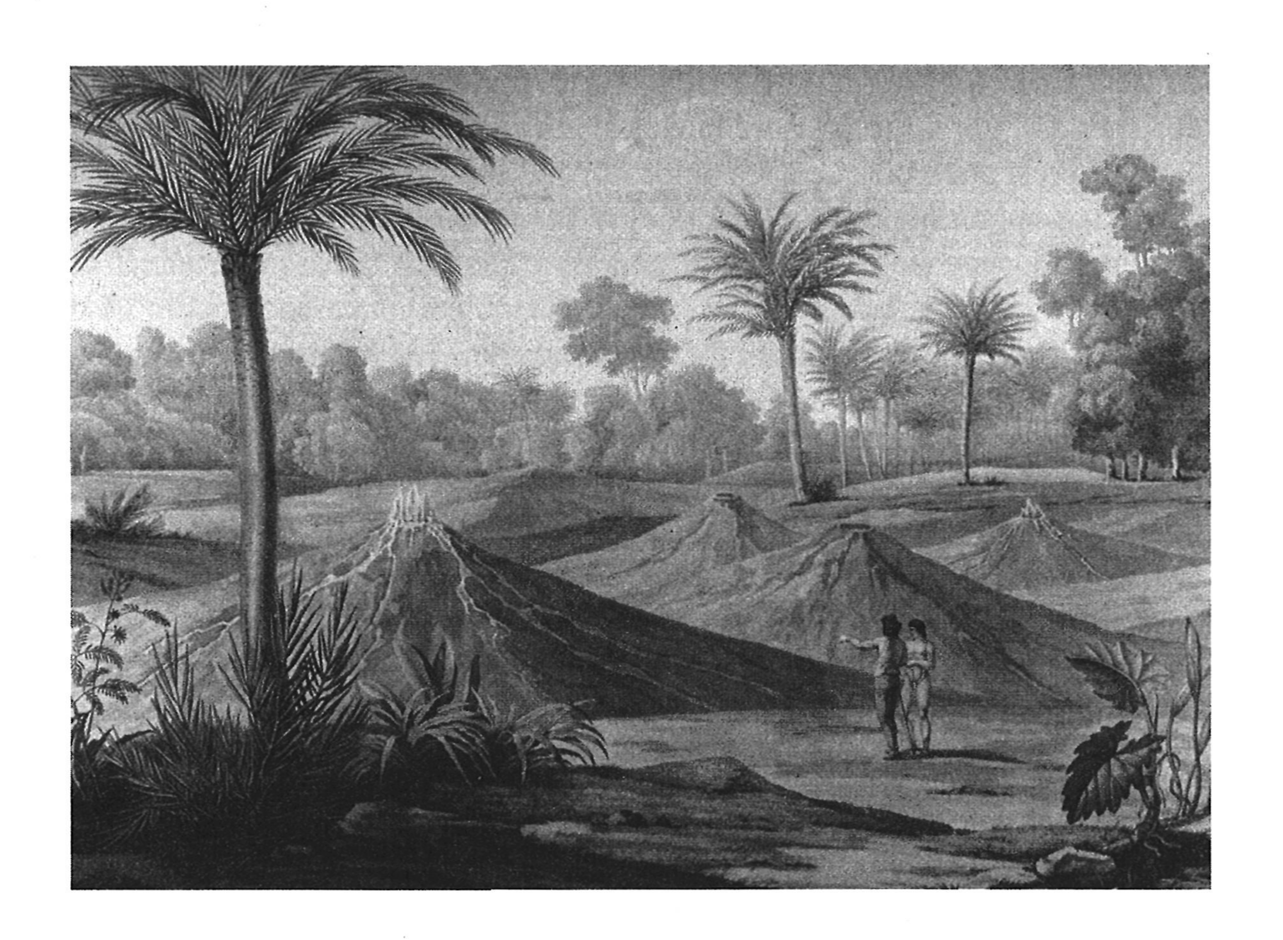
En diciembre del año pasado murió en Buenos Aires Marco Denevi, un escritor tan brillante como poco conocido fuera de su país, a pesar de haber recibido elogios de Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares o Enrique Anderson Imbert. Sus prometedores comienzos literarios tal vez anunciaron demasiado pronto un éxito que nunca llegó a ser absoluto. Desde entonces las solapas de sus libros y los manuales de historia literaria repiten los mismo datos: en 1955 obtiene el premio Kraft con su primera novela, un relato policíaco que es un clásico del género en castellano: *Rosaura a las diez*. Siete años después viene *Ceremonia secreta*, también premiada y llevada al cine. No se suele decir, en cambio, que después sigue un número creciente de libros que acaban por consagrarlo en la Argentina, pero que no resulta suficiente, al parecer, para que su talento rebasara las fronteras del país. En 1997, un año antes de su desaparición, la Academia Argentina lo propuso para el Nobel de Literatura, un galardón que el mismo Denevi sabía remoto. Parecía, más bien, un modo de respaldarlo en su país, más que una segura apuesta por su consagración internacional. Valgan, pues, estas páginas para recordarlo y fomentar su conocimiento entre los lectores españoles que, a buen seguro, se llevarán una agradable sorpresa al acercarse a sus cuentos o a *Rosaura a las diez*[1].

La autoría y el palimpsesto

En esta ocasión, propongo al lector tres clases de lectura para introducirse en la obra de Denevi: la noción de literatura como palimpsesto, el sentido dramático de la vida y la comicidad. Cada una de ellas puede relacionarse con las demás, caracterizar sumariamente el mundo de nuestro escritor.

Camilo Canegato, el protagonista de *Rosaura a las diez*, es un pintor que se gana la vida haciendo retratos mediante el sencillo truco de pintar sobre

[1] *Hay dos ediciones asequibles en España de las obras de Denevi:* Rosaura a las diez, *Madrid, Alianza, 1993, y una antología de cuentos:* Ceremonias secretas, *Madrid, Alianza, 1996.*



una base de una fotografía proyectada en la pared. En un principio la creación así concebida se convierte en un fraude, pero con esa actividad Denevi está queriéndonos transmitir mucho más: no sólo la insuficiencia creadora del artista (tema repetido en sus relatos, por cierto), sino también la idea de que todo arte es necesariamente un palimpsesto. El mito de la originalidad, elevado a suprema categoría con las vanguardias, desagrada a Camilo Canegato por falaz. Tal vez por eso Denevi se introduzca en distintos géneros literarios: la novela policíaca, el folletín sentimental, el relato fantástico, la narrativa gótica, etc. Algunas de las técnicas que ordenan toda una novela suya están tomadas de otras obras muy concretas. Así ocurre con el juego de perspectivas de *Rosaura a las diez*, que transparenta la lectura de *La piedra lunar* de Wilkie Collins. Pero el saqueo de otros textos para construir uno nuevo no conoce límites. Denevi se reescribe una y otra vez, en una prueba de insatisfacción que es más normal en los poetas pero muy raro entre novelistas. *Música de amor perdido* conoce dos versiones, al igual que *Una familia argentina* (antes *Enciclopedia secreta de una familia argentina*). El caso extremo sería el de *Noche de duelo, casa del muerto* que tiene dos versiones anteriores con distinto título (*Asesinos en los días de fiesta* y *Los asesinos en los días de fiesta*).

Toda escritura es traducción, una idea que haría propia Steiner, pero que Denevi reconoce haber transitado en sus espléndidas *Falsificaciones*, conjunto de miocrorrelatos montados sobre mitos y temas de la cultura occidental, desde don Quijote hasta Ulises, desde Paolo y Francesca hasta Durero y los Reyes Magos. Por eso, la última falsificación traza un bucle ingenioso y declara lo siguiente: «Cuando, traducido por cierto Marco Denevi, este libro salió publicado en la República Argentina, los nombres de los autores habían sido eliminados y críticos y lectores, todos en la luna, atribuyeron las falsificaciones a su inverecundo traductor»[2]

Si fue publicado en la República Argentina, podría añadirse, sólo falta pensar que detrás del inverecundo traductor se esconda otro traductor: Borges. Y quizá no sea inútil reconocerlo. Así, un comienzo tan borgiano como el del cuento «La noche de los amigos» invoca al maestro en un sofisticado juego de espejos: «Un hombre vive la historia y otro hombre la escribe. Uno se llama, supongamos, Ismael Shogur. El otro hubiera podido ser usted y entonces la historia sería memorable. Escrita por mí será una nostalgia de la suya»[3].

[2] *M. Denevi,* Falsificaciones, *Buenos Aires, Corregidor, 1984, p. 342.*

[3] *M. Denevi,* Cuentos selectos, *selección de Cristina Piña, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p. 275.*

Denevi asume el lenguaje borgiano e incluso las protestas de modestia que Borges prodigaba hacia Stevenson, Kipling, Wells, etc. Pero de la misma manera que Borges se declara discípulo de sus maestros y a la vez se sacude su herencia, Denevi tampoco hace meras paráfrasis de Borges. Como recuerda en otro cuento «borgiano» («Simulacro de la persecución y muerte de Dormicio Hereñu»), «acaso la literatura, *mi* literatura, rectifica, no cumple otra misión que la de perfeccionar el pasado para que el porvenir no se proponga no ser menos»[4]. Imposible, pues, escribir sin la falsilla de la tradición, pero a la vez es deber del escritor estimularla y mejorarla, previendo además que el futuro depare nuevas reescrituras. Sin duda el peso de Borges pareciera oprimir los planteamientos de Denevi.

Cabe objetar, no obstante, que para el fabricante del Aleph toda la literatura es una, que todos los libros se resuelven en un solo Libro, mientras que Denevi, menos tajante, quiere salvar la singularidad de la obra literaria al proponer que el porvenir supere al pasado en la historia de las reescrituras. Así, la literatura como palimpsesto se erige en celebración de la lectura, en monumento al goce humano de leer ficciones. De ahí que las historias de Denevi sean tan entretenidas y de que la amenidad sea uno de los valores que defienda una y otra vez con sus relatos. Y su sentido del humor, qué duda cabe, tiene mucho que decir al respecto.

El arte del humor

Es el final de la película: el detective y su novia se dirigen triunfantes al balcón de la Casa Blanca acompañados del matrimonio Bush para saludar a la muchedumbre de admiradores. De repente el héroe, torpe hasta el último momento, da una palmadita en la espalda a Barbara Bush y ésta se precipita en el vacío. Intenta aferrarla de algún modo, pero lo único que consigue es arrancarle la falda. Último plano: desde la perspectiva de la multitud saludan los protagonistas mientras la primera dama norteamericana se balancea en una cornisa con la combinación al aire.

Se trata de una acumulación de secuencias escalonadas según una gradación ascendente. La unidad narrativa inicial de la historia no produce sorpresa. Parece evidente que los héroes saluden tras el arduo trabajo que ha supuesto detener a sus malévolos contrincantes. Algo muy distinto de lo que ocurre con la escena que después se presenta como su consecuencia lógica. La sucesión de secuencias incrementa el efecto grotesco hasta lle-

[4] *M. Denevi,* Cuentos..., *p. 334.*

var la acción al absurdo, sobre todo si se advierte la naturalidad con que los personajes aceptan el encadenamiento dentro de la historia.

Por supuesto esta gradación retórica de lo cómico se puede explotar con éxito también en la literatura. Marco Denevi lo consigue de manera magistral en varios relatos y en alguna que otra novela. En *Noche de duelo, casa del muerto*, imagina una familia lunática que, tras darse cuenta de lo bien que se sienten todos velando a una hermana difunta, decide por amor a la humanidad buscar otros velorios donde prestar sus servicios como plañideras. Sus previsiones fallan estrepitosamente: en vez de recibir agradecimiento por parte de los allegados, encuentran indiferencia. Eso les hace seleccionar mejor los lugares. A partir de entonces concurren sólo a las mejores mansiones, porque allí, por lo menos, podrán curiosear cómo viven los ricos. Pero todavía queda un paso más en la vertiginosa carrera del absurdo. Cuando llegan a las casas del barrio Norte, se dan cuenta de que su presencia resulta molesta, por lo que se vengan robando secretamente cuanto objeto les parece valioso. Así, de falsos filántropos han derivado a ladrones pasando por gorrones y cotillas.

La teatralidad

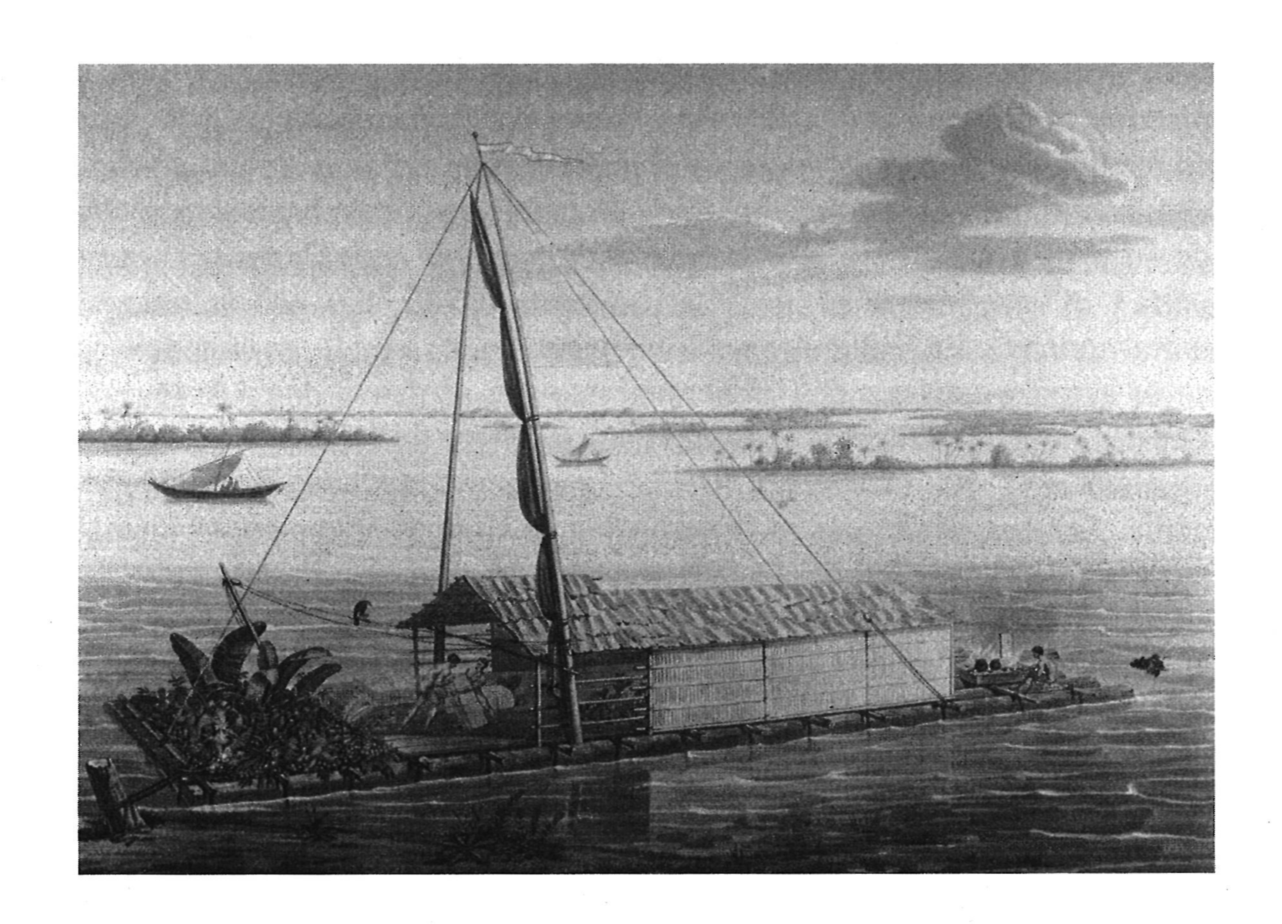
Los personajes de Denevi son muchas veces ridículos y risibles, pero no sólo porque se vean envueltos en situaciones estúpidas o porque digan insensateces, sino porque viven actuando. Se comportan como histriones delante de un espejo que sólo existe en su imaginación. Sintiendo que no era el don que había recibido del cielo, Denevi renunció en su día a su vocación de autor dramático para volcar su sentido teatral de la existencia en sus cuentos y novelas. «La noche del príncipe» cuenta la historia de una jovencita que vive en un mundo de ensueños y que cree que un príncipe europeo, su Príncipe Azul, se ha enamorado de ella. Su familia, para frustrar sus «planes» de casarse con su amado, la manda a una estancia donde pasa sus ocios soñando en soledad. Allí finge hacer caso a los requerimientos de un mozo enamorado de ella para que le traiga la prensa del corazón y seguir alimentando sus ilusiones. Por los periódicos se entera de que el príncipe, de viaje por la Argentina, va a pasar en ferrocarril por el pueblo y, segura de que viene a buscarla, sale de noche a esperarlo. Sin embargo, el tren pasa a toda velocidad sin detenerse delante de ella. De regreso a casa, ve a un hombre: «La teatralidad que me rodeaba volvía ficticios todos mis actos. Y mi dolor me autorizaba ser el personaje que yo quisiera. Pues bien: ya le he dicho qué personaje quería ser: la princesa

maligna, la Turandot desalmada que de ahora en adelante se reiría del amor, pisotearía la inocencia y la pureza»[5]. Entonces se desnuda y hacen el amor en medio del campo y la noche. El hombre resulta ser el padre del muchacho, con lo que el resentimiento de la protagonista por no haberse cumplido su primer papel, el de la huérfana rescatada, la transforma y la hace «otra», al vengarse en el inocente. Lo teatral no implica una valoración moral concreta. En realidad, asumir un papel, bueno o malo, es en todos los casos acceder a esferas de comportamiento que anulan el dolor de lo real. Los personajes predilectos de Denevi pueden sacar pecho delante del espejo, ahuecar la voz, imponerse disfraces y nombres ridículos o ennoblecedores. Con independencia de la veracidad de su representación, lo importante es que ellos son felices en el momento de actuar.

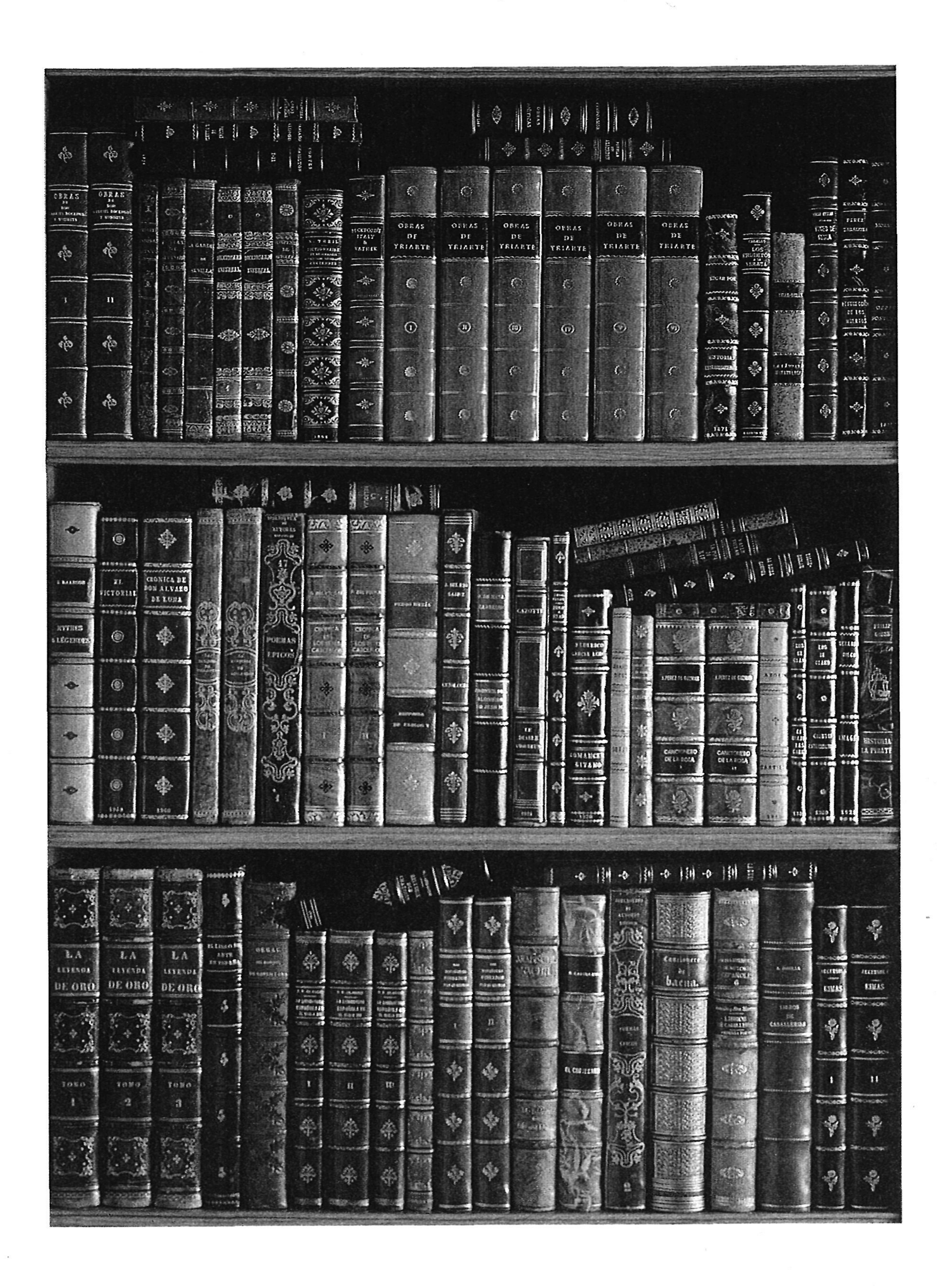
Octavio Paz escribe que «cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se convierta. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro»[6]. Las entrañables criaturas de Denevi van buscando afecto y, para procurárselo, necesitan hacerse otros ficticiamente. En *Rosaura a las diez*, un alfeñique como Camilo Canegato se reafirma ante el resto de sus compañeros de pensión al inventarse una Rosaura de ensueño que lo ama. Donde antes había bromas acerca de su poca hombría, ahora hay respeto y sorpresa. Al hacerse sujeto y objeto de representación, el personaje se mejora ante sí mismo y los demás. El problema surge cuando la ilusión se rompe por la entrada de lo real: Rosaura aparece cierto día en la pensión «La madrileña» y la trama se complica en proporciones insospechadas para el infeliz Canegato. ¿Cómo conciliar sueño y realidad? La fuerza de la ilusión dramática tiene un carácter provisional y rara vez consigue imponerse para siempre.

[5] *M. Denevi,* Cuentos..., *p. 397.*

[6] *O. Paz, «Luis Cernuda (La palabra edificante)»,* Cuadrivio, *Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 133.*



BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 1
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
RIMAS
RIMAS

La historia Cambridge de América Latina*

Pocas son las veces en las que nos encontramos con que una obra que se ha concebido desde un principio como clásica lo consiga y se convierta, con ello, casi antes de su nacimiento, en una referencia obligada entre las obras manejadas por los especialistas.

Desde un principio, como incansablemente se encarga de recordárnoslo el propio editor en los prefacios de cada uno de los, hasta ahora, trece volúmenes publicados en su versión castellana, el trabajo fue entendido como una obra realizada en común y con una fuerte presencia multidisciplinar entre sus páginas. Es de agradecer que ya en la concepción inicial de la obra se superen algunos tópicos en relación con el concepto de historia que suele presidir las denominadas Historias Generales. La historia, en tanto que realización social, se tiene que enriquecer, como ocurre en esta obra, desde la pluralidad de las disciplinas científicas si queremos obtener una cabal comprensión de los fenómenos relacionados con el ser humano, poco dispuesto, este último, a que se le encaje desde posturas analíticas únicas.

Aún siendo méritos indiscutibles la multiplicidad de enfoques y la variedad de especialistas con los que se abordan los diferentes volúmenes, esta *Historia de América Latina* presenta otras cualidades en su concepción. De manera acertada, la edición combina un enfoque temático tradicional –economía, sociedad y política– con una perspectiva regional –de países o áreas– que rompe con la tendencia simplista de considerar como un todo a un continente en el que, sin duda, dominan la pluralidad y la diversidad. Resultado de dicha perspectiva regional es el papel que se concede a la parte insular del continente que, sin ser excesivo, resulta ajustado en relación con su peso real en el desarrollo del conjunto. De igual manera, la obra está orientada a reforzar las características «americanas» desde una perspectiva que podría considerarse similar a la defendida por los independentistas decimonónicos. América parece comenzar su andadura como tal desde la independencia. El mismo reparto de los volúmenes refuerza esta concepción «americana».

Formando un bloque homogéneo y compacto, los momentos prehis-

* *Leslie Bethell (ed.),* Historia de América Latina, *Cambridge University Press / Crítica, 13 vols, Barcelona.*

pánicos y coloniales ocupan cuatro de los catorce volúmenes previstos en la edición castellana, dejando el resto, diez, al desarrollo de la América independiente hasta nuestros días. A pesar del limitado espacio, esta primera parte desgrana con claridad y profundidad las principales características del momento y señala líneas historiográficas que ya han resultado fructíferas, como son los estudios de género, aunque resulte discutible la extracción de la mujer del conjunto y comportamiento del resto de la sociedad en una obra de síntesis como esta.

Desde un principio, se rechazan las tentaciones de adentrarse en el desarrollo americano al socaire de las expansiones europeas, reequilibrándose así la tradicional óptica eurocentrista que ha dominado –y domina– numerosos trabajos de similares características. Aquellos que busquen encontrar la esfera internacional tendrán que esperar hasta el cuerpo central de la obra, de la época independiente a la actualidad, para hallar análisis que, sin perder la perspectiva americana como epicentro, relacionan a los diferentes países y regiones americanos con los pilares en los que se han fundamentado los sucesivos «nuevos órdenes internacionales».

Pero sin duda alguna, la parte más brillante de la obra es la que corresponde al siglo XIX y principios del XX. La lectura detenida de estos volúmenes (del cinco al diez) proporcionará al lector las claves, en una cantidad y calidad más que aceptable, para entender una gran parte del desarrollo posterior del conjunto del continente y del resto del trabajo. Aunque es mayor el peso que las historias nacionales adquieren en esta fase de la obra, los elementos estructurales, en buena medida compartidos, que llegan hasta nuestros días, comienzan a dibujarse. La debilidad del Estado, producto de guerras internas o externas, con tendencias a un crecimiento incontrolado, la dependencia del sector exterior como motor de las economías nacionales, la incapacidad de consolidación de mercados internos, las características dispares de las industrializaciones, o las tendencias a la polarización de la sociedad, tienen sus raíces más profundas en estos años, de los que la obra ofrece un más que notable repaso. Se echa de menos que no se hayan incorporado o desarrollado convenientemente algunos de los presupuestos revisionistas –nacidos desde la historia política o económica– trabajados en la década de los ochenta y de los noventa. Las reformulaciones de la esfera de lo político que de la mano de los estudios electorales y de los estudios sobre la ciudadanía se han realizado, obligan a tener precau-

ciones a la hora de enfrentarse con algunas etapas de las historias nacionales. En materia económica, las revisiones a las teorías dependentistas y la profundización de trabajos sobre las características de las diferentes economías nacionales, también reclaman nuestra cautela.

Sin duda alguna, la reciente aparición en 1998 de la versión castellana del volumen trece (*México y el Caribe desde 1930*), por otra parte excelente, nos enfrenta con uno de los principales problemas o cuestionamientos de la obra en su última fase. Situar el final de la obra en 1990 supone dejar fuera elementos importantes nacidos de los cambios en el contexto internacional (el final de la URSS es paradigmático) o de la adopción de políticas de ajuste motivadas por los imponentes desequilibrios económicos originados en las etapas populistas. Esta última aparición editorial evidencia el desfase no sólo en los acontecimientos al compararlos con la actualidad. También lo hace en los presupuestos teóricos que sustentan algunas partes de la obra, especialmente las que hacen referencia al desarrollo económico más reciente, herederas en su concepción del clima de las políticas de ajuste neoliberales, éstas últimas cada vez más cuestionadas en la actualidad desde diferentes ámbitos. A pesar de ello, parece necesario establecer una salvedad. La obra, que inicia su andadura en su edición inglesa en 1984 está pensada y diseñada como un todo. No podemos olvidar que el resultado final es, en gran parte, heredero de las corrientes intelectuales del momento. El desfase no es, por tanto, atribuible a la misma obra que nació con la idea de unidad conceptual y que mostró los intentos de adecuación –los esfuerzos del editor en los volúmenes once y doce son evidentes– a los acontecimientos, algunas veces vertiginosos, que se estaban dando en el continente. La crítica, por tanto, debería recaer en los responsables de la traducción al castellano, aunque en este caso, los intentos de sacar este tipo de obra de los exclusivos y limitados edificios en los que se encuentran los especialistas a través de una cuidada traducción, limitan los efectos de la desactualización, por otra parte inevitable en cualquier trabajo que llegue hasta nuestros días.

Pedro Carreras López

Reino revelador*

Quien haya leído el diario de Zenobia Camprubí recordará sin duda esas páginas en las que Juan Ramón Jiménez se reprocha melancólicamente no haber escrito (o reescrito) su obra poética en prosa. Algo hay de coqueto disciplinante en la actitud del poeta, siempre dispuesto a dar envoltura heroica a su tarea. Pero el lamento se inscribe en esa larga meditación juanramoniana sobre cuestiones retóricas de la que son fruto y contrapunto sus poemas. Es clara la presencia del lector admirado de *Azul* y de los poemas en prosa de Baudelaire en el autor de *Espacio* o *Diario de un poeta recién casado*, textos híbridos donde se percibe la búsqueda de una lengua poética natural, basada en el ritmo de la lengua hablada. Juan Ramón dudó a menudo, como buen ocioso obsesivo que fue, entre el verso y la prosa: advirtió tal vez que la agilidad, precisión y gracia de su prosa, una de las mejores de nuestra lengua, tendían a diluirse en un verso cuyas exigencias métricas no siempre ayudaban a una mayor simplicidad retórica; o que el ritmo marcado del verso era un medio de persuasión más primitivo que la música callada de la prosa.

Ángel Crespo, poeta de evidente filiación juanramoniana, no fue ajeno a estas preocupaciones. Lo confirma la reciente edición de *Poemas en prosa,* donde se reúne la totalidad de su producción en este género. Pero el impulso que animó la escritura de estas páginas es muy otro. Cierto, su concepción del poema en prosa bebe de la misma fuente que alimentó las lecturas juveniles de Juan Ramón: el simbolismo francés, representado en este caso particular por Baudelaire y Aloysius Bertrand, con una casa en el Rimbaud de las *Iluminaciones*. Crespo, sin embargo, enriqueció muy pronto esta herencia con aportaciones del más diverso origen: la iconografía clásica, el arte medieval, las realizaciones plásticas y literarias de la vanguardia. Todas ellas atestiguan el agudo interés de Crespo por la pintura, del que daría cumplidas muestras como crítico, y su concepción del poema como representación del instante (volveré sobre este punto). Como bien explica Pilar Gómez Bedate en su introducción a este volumen, «los comienzos del poema en prosa, que se sitúan como es sabido en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, estuvieron, tanto en el *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Ber-

* *Ángel Crespo,* Poemas en Prosa 1965-1994, *prólogo de Carlos Edmundo de Ory, edición e introducción de Pilar Gómez Bedate, Ediciones Igitur, Montblanc, 1998, 177 págs.*

trand como en *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, ligados a la ambición de aproximar el lenguaje de la poesía al de la pintura y esta ambición, que determinó la busca de una estructura estática para el poema (...) lo había alejado progresivamente de la prosa lírica que propició sus comienzos como de los ejemplos sentados por los iniciadores del género (...)».

Pienso que la peculiar lectura que hace Ángel Crespo del simbolismo francés (peculiar en el ámbito peninsular, pues no es lectura precisamente heterodoxa) explica las peculiaridades de sus poemas en prosa, así como la distancia que le separa de Juan Ramón y de algunos poetas de su generación que también han practicado este género, como José Manuel Caballero Bonald y Antonio Gamoneda. A Crespo no le interesaba acercarse a la naturalidad del lenguaje hablado, sino convertir la página en lienzo: el poema, de este modo, explora la complejidad del instante, su naturaleza sinestésica, su nudo de acciones simultáneas; las palabras fijan una escena y la cargan de significado, con el fin declarado de mostrar el revés de la trama, el principio que la ordena. Uno de los más hermosos ejemplos del libro es «Ese caballo negro».

> Ese caballo negro de aleteantes y vaporosas narices, que incesantemente galopa por entre el polvo que levantan sus cascos de cristal;
>
> esa espléndida bestia que, realenga, se revuelve en el lomo azul de los glaciares y se resbala, por misteriosos puertos, debajo de la luz;
>
> ese incesante don de la claridad que, sin embargo, ciega en los llanos y en los mares con su exceso de luz...

Los poemas en prosa de Crespo no son un mero capricho estilístico; responden a otro impulso, a otra concepción del poema. De ahí las diferencias de lengua poética entre géneros. En los poemas en verso se advierte más claramente el influjo juanramoniano, la utilización de un idioma poético más despojado, de linaje renacentista: lección de equilibrio, de mesura, de sobriedad. «Ese caballo negro», sin embargo, revela un idioma más barroco, más rico en imágenes y referencias sensibles, adecuado a la naturaleza barroca de la mirada. Los poemas de este volumen son ricos en reflejos, paradojas, enumeraciones, como si la propia extensión de la línea permitiera aumentar el número de atributos de la escena. La impresión final es de relieve, de formas y contornos superpuestos: Crespo no duda en acumular adjetivos, símiles y metáforas en un intento de subrayar la fuerza visual de sus cuadros.

Esta mirada barroca, de hecho, es la que hace posible la presencia en estos poemas de elementos más declaradamente vanguardistas. Acierta Pilar Gómez Bedate al afirmar que «[estos poemas] aparecen como el cauce por donde ha corrido ininterrumpidamen-

te la vena vanguardista de Ángel Crespo». El gusto por lo disímil, lo paradójico y (a veces) lo grotesco, corre parejo en este poeta a una visión holográfica del mundo: todo juega con todo, todo se refleja en uno y viceversa. El lenguaje encarna esta visión gracias a multitud de recursos sancionados o renovados por el vanguardismo: la elipsis, los neologismos, la narración onírica. El *collage* cubista... A esto hay que añadir que Crespo no desdeña ninguna voz del diccionario, sea cultismo o arcaísmo. Hábil artesano, toma de sus arcas lo que necesita en cada ocasión y lo engasta en la página con engañosa facilidad. El resultado es una paleta sincrética, donde tradiciones y registros se combinan sin fisuras.

Desde 1965, año en que Ángel Crespo escribe sus primeros poemas en prosa («Amanecer», «La siega»), hasta principios de los años noventa (en los que escribe y publica «Fuego verde» o su homenaje a Pierre Reverdy), el poeta recorre un amplio abanico de registros: escenas rurales como «La nube», visionarias como «Ese caballo negro», cuadros de costumbres («Cambios»), meditaciones filosóficas («Sobre la nada», «Sobre el futuro») y alegorías de atmósfera onírica como «Uno de mis pies» o «El sueño de la muerte». En cada caso, vemos al poeta ampliando sensiblemente su campo de referencia, el ámbito de su imaginación, hasta llegar a los poemas de *El ave en su aire* (1985), libro de plenitud que inaugura un momento nuevo en su relación con el mundo y la palabra.

Editado e introducido con mano sabia por Pilar Gómez Bedate, *Poemas en prosa* espiga de los tres volúmenes de su poesía completa el venero de su prosa poética, sin el cual no es posible comprender cabalmente su universo creador. Pero este libro es ante todo una lectura hermosa, un aprendizaje de los sentidos hacia el asombro, que fue siempre el impulso que di vida a sus páginas: un aprendizaje que nos ayuda a vivir, pero también a morir, como sugiere el último de los poemas del volumen, «Un poco más alto», breve joya donde emerge el anhelo de entendimiento que sostiene toda la poesía de su autor. Y no es casual que este anhelo halle expresión en una figura de la naturaleza: su modesta voluntad de conocimiento le ayudó a no confundir la creación de un espacio de empatía con la mera descripción de sus circunstancias vitales:

> Un poco más alto. No como el ciprés que pretende, afilado en su cima, herir camino como punta de daga, sino como ese árbol que domina los brezos y la arena, y abre sus ramas generosamente, como queriendo ayudarnos a sujetar un cielo azul y gris que amenaza caer sobre las amapolas.
>
> Sólo un poco más alto, un poco casi apenas, pero con las ramas extendidas en todas direcciones: desde la quieta y perecedera columna.

Jordi Doce

Las zorras quieren ser como los erizos*

Hasta último momento, el viejo y laborioso Isaiah Berlin siguió encarnizándose con sus obsesiones: intentar conciliar el entendimiento y la historia, y hacer historia de las ideas, quizá la única realmente factible, ya que no hay historia de los hechos tal como Berlin los plantea en sus momentos de extremado empirismo. Los artículos recogidos al final en el libro de Taurus y el antiguo y sabroso ensayo sobre Tolstoi (edición Muchnik) así lo prueban.

La historia, eso indefinible pero enumerable como «un desplazamiento de sombras, indeterminado e insustancial, descriptible sólo en términos aproximativos»... «Una masa oscura de factores cuya tendencia general percibimos pero cuyas interrelaciones precisas no podemos formular», ¿por qué atraía tanto a Berlin, a pesar de lo desazonante que resulta para el trabajador del saber?

La respuesta más elocuente se puede extraer de una querencia romántica de Berlin: porque la historia es un saber que se produce, es decir un arte. La historia tiene un atractivo estético y no casualmente él dedica un considerable estudio al problema de lo histórico abordado no por un científico sino por un narrador: Tolstoi. Comprensión y saber, no conocimiento y ciencia.

La historia no sólo se parece al arte de narrar, sino también a la política, que es una habilidad que no se puede pensar en términos generales, aunque las ciencias y sus generalizaciones pueden auxiliarla. Artistas y políticos demuestran sus talentos poniendo en juego su capacidad de improvisar (no prever, que eso lo hacen los científicos). Les importa sobre todo el azar, ya que, si obedece a leyes, son secretas, como quiere Borges.

Más ampliamente, la respuesta de Berlin se inscribe en una clásica crisis de la episteme occidental: la derogación de la verdad y la validez, a fines del siglo XVIII, tal como las había formulado la Ilustración. No hay verdad objetiva ni validez subjetiva; por lo mismo, no hay conocimiento, sino saber, artístico saber del artesano que aprende haciendo: *verum factum est*. Lo que

* *Isaiah Berlin*: El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia, *edición de Henry Hardy, introducción de Patrick Gardiner, traducción de Pedro Cifuentes, Taurus, Madrid, 1998, 398 pp.;* El erizo y la zorra, *traducción de Carmen Aguilar, prólogo de Mario Vargas Llosa, Muchnik, Barcelona, 1998, 143 pp.*

llevó a esta crisis fue su costado moral: el conocimiento no conduce al bien ni a la dicha. En consecuencia, hay que buscarlos en otra parte. La sustitución romántica fue la inmanencia, la persecución de los valores en la intimidad del sujeto. Los resultados intelectuales y estéticos fueron opulentos. Los políticos, siniestros, porque desembocan en el nacionalismo (curiosamente derivado del ilustrado Kant, como señala Berlin) es decir en la guerra del nosotros contra el mundo. Y en ésa estamos, porque Berlin ve, a fines del siglo-milenio, que el nacionalismo sigue siendo el fenómeno contemporáneo más importante.

Tolstoi, romántico tardío, buscó la perdida verdad en la historia, porque en ella los hombres viven y realizan sus verdades y el conjunto de estas verdades vivas ha de ser la Verdad. En esto era un erizo, confiaba en una sola cosa decisiva. Pero se extravió en la multiplicidad de individuos y cosas que hay en la historia, en la imposibilidad de desenmarañar la textura de las causas y de sus causas y las causas de estas concausas, así como de conservar todos los hechos del pasado, tarea imposible no sólo *de facto* sino de principio: para enumerar todo lo que sabemos y creemos nos hacen falta unas palabras y éstas residen, precisamente, en lo que sabemos y creemos, de modo que la infinita espiral está servida, como para Funes el memorioso y Daneri mirando por el Aleph: el lenguaje y el mundo no son correlativos. Tolstoi era una zorra que se creía un erizo, porque todas las zorras, hartas de marearse en la historia, buscan el ahistórico reposo de la verdad que es única y definitiva, absoluta y universal, por definición. En su vejez, en 1908, el novelista apostillaba: «La historia sería excelente si fuera verdad». Angustiado, acabó deambulando como Edipo, que se arrancó los ojos cuando conoció su verdad y advirtió que apestaba a la ciudad que había salvado.

Pero ¿qué es la historia para Tolstoi? No la narración del historiador, sino la del novelista, que toma datos contrastados y los usa o los falsea a sabiendas (unos cuantos historiadores apalearon a Tolstoi por sus mendacidades en *Guerra y Paz*). Es decir: la verdad no está en los hechos sino en su cuento por parte del artista. El hombre se sabe determinado y esto es lo único que Tolstoi puede averiguar, porque la determinación de su determinismo es abstracta, ya que su contenido es inaccesible. Por eso, la historia es la verdad vivida pero también una verdad enigmática. Generalmente, un evento guerrero y, por excepción, la paz en la que los hombres se recogen en su interior y se armonizan con las cosas, aceptándolas como son, sometiéndose a la vida

sin interrogarla, lo cual es una manera «natural» de considerarla buena. O haciendo como que ignoran las determinaciones, y creyéndose libres.

Los hombres son lo que son y las cosas, también. ¿Qué son los hombres y las cosas? En sus momentos de duro empirismo, Berlin se complace en exaltar su carácter particular y único, su identidad dada por el ser. Pero no puede menos de advertir que de lo único no hay saber, que saber es establecer analogías, comparar. Tampoco podemos afirmar que los hombres son lo que son sin admitir un principio de inmenso alcance ahistórico, la comprobación de la constancia esencial humana en el tiempo, que es lo que Berlin dice abominar. Tal vez, la tentación romántica de Berlin lo conduzca cerca del viejo aforismo: el arte es real porque insiste y vuelve, la vida es irreal porque pasa y desaparece.

Cuando Berlin sostiene que no hay leyes en la historia porque no puede haberlas, se apoya en el hecho: las leyes no se aplican a los hombres y las cosas reales, sino a entes idealizados. ¿No hay bastante idealización al señalar un hombre real o una cosa real? ¿No se supone una teoría del hombre, la cosa y lo real? ¿O es que Berlin cree que tenemos acceso directo e inmediato a la realidad, sobre todo al emplear la palabra?

Poniendo sus cuentas en claro, Berlin acabó retratándose como un filósofo que se producía en una obra de arte: la escritura de la historia. Filósofo, porque no se ocupó de cosas empíricas, es decir que se pueden resolver empíricamente, sino del cuento de nunca acabar cuyo tema es el torcido fuste de la humanidad, su sociabilidad insociable, su insanable imperfección. Y más: la perplejidad que nos hace preguntarnos por qué no somos derechos y perfectos. La formulación de estas preguntas y su preparación intelectual son las tareas recurrentes de la filosofía, esa agonía mental cuya única panacea es el dogma: un sistema de respuestas que acomoda las preguntas correlativas. O, si se prefiere: la verdad de la historia, necesariamente exterior a la historia.

Somos históricos porque estamos inexorablemente ligados al tiempo presente y no podemos sacrificarlo ni a la gloria intocable del pasado ni a la fantasía del deseo satisfecho en el futuro. Somos históricos porque no podemos conciliar ni dejar de conciliar, lo que es y lo que debería ser. Somos zorras perdidas en la trama de la historia y quisiéramos ser erizos, cortar la trama y acceder a la cegadora luz de la verdad que la ilumine por el denso revés. Y hasta allí nos acompaña Berlin.

Blas Matamoro

Las memorias de Ernesto Sabato

A lo largo del siglo diecinueve, y en menor medida durante los primeros tramos del veinte, Argentina produjo un nutrido grupo de memorialistas. Algunos, partícipes militares de los esfuerzos revolucionarios o de las guerras civiles, pretendieron con esas páginas fijar su actuación en hechos que –suponían con razón– habrían de revestir carácter histórico. No se equivocaban: en un país regido por la presencia castrense de manera casi excluyente, muchos uniformados que habían tomado parte en la gesta independentista o en alguno de los conflictos armados que padeció el país entre 1810 y 1880, se ocuparon en algún momento de pasar revista a sus vidas: Saavedra, Paz, Iriarte, La Madrid, Pueyrredón, Garmendia cubrieron sus ocios en un esfuerzo que les permitió responder a críticas o cuestionamientos al tiempo que dibujaban precisiones protagónicas en el contexto de la biografía patria.

Otros memoriosos –que no frecuentaron los campos de batalla– se conformaron en cambio con recuperar los tiempos de la infancia o de la juventud rescatando detalles de vida cotidiana, y legaron materiales que salpimentan la frialdad de los textos históricos tradicionales. Así José Antonio Wilde, Mariquita Sánchez, Vicente G. Quesada, Santiago Calzadilla, Juana Manuela Gorriti. El siglo que finaliza ha sido algo más parco en productos del género, aunque entre ejemplos varios es posible rescatar los trabajos de Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Manuel Gálvez o Carlos Ibarguren.

Cuando, a causa de algunas de sus declaraciones, se suponía que era improbable que volviese a encarar la redacción de un nuevo libro, a los ochenta y siete años, Ernesto Sabato retoma la vieja tradición memorialista para brindar una síntesis de su vida, de sus angustias y desgarraduras, de sus afectos y posicionamientos ante los sucesivos estímulos de la realidad; y a lo largo de doscientas catorce páginas, burila el perfil por el cual querría ser recordado.

Antes del fin (Seix Barral, Barcelona, 1999) no incurre en sorpresas ni confesiones inéditas. (Conmovedor resulta el recuerdo de los últimos tiempos de la enfermedad de su esposa Matilde.) En sus páginas, como en un álbum de fotografías, aparecen los datos biográficos conocidos por todo lector de Sabato, pero éste agrega una segunda parte donde reúne sus opiniones críticas sobre la Argentina neoliberal surgida en los últimos diez años e insiste en su personal visión ante el mundo globalizado del fin del milenio, con su

secuela de exclusión y marginamiento de amplios sectores de la sociedad. De ahí que el libro, más que un estricto volumen de memorias, constituya el reflejo de su posición de escritor comprometido según las premisas sartreanas, que asume el rol de fiscal social, la misma parcela que por más de treinta años ocupó el propio Sartre respecto de la sociedad francesa. Para los conocedores de su obra no hacía falta leer estas páginas para recordar que Sabato ha sostenido durante décadas una tenaz postura de choque ante las diversas y sucesivas manifestaciones del poder, un persistente disconformismo ante las injusticias que planteaba la realidad sociopolítica. Conflicto que ha sido –en el fondo– el resultado de su búsqueda de lo Absoluto, problemática ya perceptible en las páginas de *Uno y el Universo* (1945). Tema que no abandona, explícitamente, en *Antes del fin*. Absoluto escrito con enfáticas mayúsculas, que sin embargo no descuidan el reflejo de las dramáticas penurias sufridas por las cotidianas minúsculas.

Traducido a múltiples lenguas, elogiado por la crítica internacional como uno de los nombres mayores de la narrativa escrita en español, Sabato, sin embargo, no ha logrado la misma unanimidad en el mundo intelectual argentino, donde los cuestionamientos son frecuentes. (Parecería un rasgo característico de la cultura argentina denostar a sus escritores más notorios, con distintos matices y argumentos y desde diferentes ángulos ideológicos: lo mismo ocurrió con Lugones, Borges, Cortázar y Marechal). A contrapelo de estas actitudes de algunos de sus colegas, Sabato ha crecido en la consideración pública, como una suerte de paradigma ético; ha pasado a ocupar un espacio ejemplarizador. Sus apariciones televisivas atraen a millones de telespectadores y sus actos públicos suelen ser presenciados por miles de jóvenes enfervorizados. En el imaginario colectivo, su nombre surge como contrapartida del poder, en una proyección que le ha permitido apropiarse de espacios que en otra época habrían pertenecido a los adalides de la clase política. Sabato se ha convertido en consejero, en defensor de causas perdidas, en voz acusadora y mentor social. Para muchos, la mayoría de los cuales no ha leído una sola línea de sus obras, resulta un referente ineludible; su actitud como redactor del informe de la CONADEP sobre desaparición de personas durante la dictadura militar (1976-1983), lo convirtió en alguien confiable en tiempos en que el hombre común argentino desconfía por principio. A Sabato se le cree.

Pero acaso esa misma oscilación entre distancia (la sacralización) y cercanía (el constante reclamo sobre sucesos cotidianos) ha impedido e impide observar sus obras con la ecuanimidad que reclama un texto literario. Se lo juzga por sus

gestos, no por su literatura. Era un riesgo que Sabato asumió conscientemente: el narrador y el ensayista podían ser opacados por la presencia del militante social. Los hechos fueron empujándolo a una difícil opción: escribir para un puñado o «ser» para muchos. Los acontecimientos éticos y políticos fueron deslizando al escritor hacia el personaje. Sin embargo, cuando la fugacidad de las opiniones sobre el contexto pasen a un segundo plano, tapadas, abrumadas, por el cúmulo de nuevas informaciones, cuando lo periodístico no sea más que pasado para diversión de eruditos, sus libros podrán mostrarse desnudos, sin aditamentos, ante un lector futuro que leerá, descubrirá, al escritor, al hombre que sacudió a los jóvenes de los sesenta con las páginas de *Sobre héroes y tumbas*. Y, aunque las apariencias circunstanciales puedan brindar otra imagen, Sabato, es evidente, confía en ese lector del porvenir. Este libro es la prueba: más que un volumen de memorias (y pese al subtítulo) se trata de un testamento, una manera de llegar, desde la escritura, a quienes aún no se han internado en los oscuros vericuetos de su narrativa y en sus atormentados personajes.

Tres años después de la muerte de su hijo Jorge Federico en un accidente automovilístico y a días del fallecimiento de su esposa Matilde, a quien reconoce un sitio preponderante tanto en su vida como en el desarrollo de su escritura, y cercano a los noventa años, Sabato contesta a las acusaciones de nihilismo: apuesta a la utopía, elige la fe.

El volumen, acaso excesivamente breve para poder pasar revista exhaustiva de una vida que hizo estaciones en el comunismo, la ciencia, el surrealismo, que atravesó la bohemia y lo llevó a intimar con varias personalidades de la época, posee todas las características de un legado. En última instancia, es un texto destinado a los jóvenes. A ellos los exhorta: «Sólo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de humanidad hayamos perdido». Acaso esa frase dibuje el verdadero rostro de Sabato, el que oculta su declarado pesimismo.

En el final de *Sobre héroes y tumbas*, Martín, el joven protagonista de la historia, en vez de optar por el suicidio, como Alejandra, tras el sórdido recorrido que le tocó vivir, elige los resplandores de la pampa, elige la vida. («El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida.») Nada ha cambiado: tras cualquier máscara, Sabato continúa plantándose en medio del desierto argentino, convencido de que en el futuro alguien (él precisaría: «un muchacho») recogerá su mensaje.

Horacio Salas

Recuperación de Carranque de Ríos*

Sesenta y dos años después de la muerte del escritor Andrés Carranque de Ríos (Madrid, 1902-1936) aparece un volumen con la recopilación de su obra completa a cargo de José Luis Fortea, quien ya le dedicó un estudio monográfico en 1973, *La obra de Andrés Carranque de Ríos.* La edición, que ofrece textos que no se habían reeditado desde que aparecieron en los años treinta –la primera novela: *Uno* (1934) y tres relatos*: Los primeros pasos, De tres a cinco de la madrugada* y *El señor director*-, otorga al lector la posibilidad de leer hoy la interesante obra de uno de los escritores proletarios españoles más agudos y destacados por la crítica en los años republicanos, que cayó después en el silencio. Efectivamente, luego de una carrera fulgurante que abarcó unos cuatro años, Carranque quedó desde el fin de la guerra civil en una especie de olvido ralentizado que permitió que, de vez en cuando, apareciera alguna mención, principalmente a su figura, en publicaciones periódicas entre 1960 y 1980.

El volumen recoge su vida –biografía condensada de un anarquista que fue ebanista, modelo de desnudos, vendedor de revistas a comisión, *manager* de boxeo de su hermano, actor y, sobre todo, escritor– y su obra. Quizás echamos de menos en esta edición una revisión de la bibliografía crítica que se ha venido ocupando en los últimos años de la literatura social en general y de la de Carranque en particular, que serviría de guía al lector interesado en el tema. En este sentido los trabajos de Laurent Boetsch, Mª. Francisca Vilches de Frutos y Fulgencio Castañar, entre otros, son imprescindibles.

Encontramos en la *Obra completa* poesía y prosa: un libro de poemas, once relatos breves, tres novelas y tres artículos periodísticos. Aún quedaría por recoger algún otro texto –como el poema «Edad primera» [*Vértice*, 3, 1-12-1923], el artículo «Seis horas dentro de un taxi» [*Nuevo Mundo*, 2.075, 15-12-1933] y un capítulo de la novela colectiva *Historia de un día de la vida española* [*Tensor*, 5-6, octubre-1935], además de los artículos de Carranque que se mencionan en la bibliografía final del volumen–. pero lo cierto es que estos textos sólo aportan breves matices que no

* *Carranque de Ríos, Andrés:* Obra completa, *Madrid: Ediciones del Imán, 1998. Edición de José Luis Fortea.*

impiden una correcta valoración de la obra de Carranque. Vayamos por partes.

Nómada, libro de versos entre decadentes y modernistas, del todo prescindible, fue el primero que publicó y del que sólo vendió, como relata el mismo Carranque anecdóticamente, cinco ejemplares en todo el país. El autor se olvidó pronto de este libro de poemas y no encontramos en su obra nada que se pueda vincular a estos versos prematuros; en todo caso quedaría algo del empuje anarquista que caracteriza al libro, en su producción posterior pero mucho más diluido. *Nómada* sería un producto de juventud, apasionado e irreflexivo, que no tiene nada que ver con el resto de su obra.

Después de su fracaso en la poesía, Carranque se dedicó a escribir cuentos para diferentes publicaciones periódicas y así poder ganarse la vida. Los once relatos, aparecidos entre 1924 y 1935 en *La voz, Estampa, Nuevo Mundo, Ahora* y *Ciudad,* presentan calidad variable y vienen a ser ejercicios de estilo en los que se prepara para las novelas que son su verdadero objetivo. Encontramos algunas piezas con talento, como la novela corta *De la vida del señor Etcétera,* que presenta al personaje Sebastián Somero, contable, conjunción de un tipo previsible y original a un tiempo por la rutina tan absurda que le domina y que no puede dejar de hacernos pensar en el Akaky Akakievich de Gógol. También destacan por su calidad los cuentos *En invierno* y *El método* que presentan con magistral indiferencia a unos personajes vencidos y fracasados, impelidos cruelmente hacia un destino fatal. Otros cuentos menos afortunados serían *Los primeros pasos* y *De tres a cinco de la madrugada* que pierden el enfoque y muestran rasgos de una puerilidad literaria que se traduce en frases inconexas, errores gramaticales y una reiteración gratuita de motivos. En cualquier caso, todos los cuentos se caracterizan por una extrema sensibilidad generalmente bien explicada y por un narrador omnisciente que domina a sus personajes y los presenta como tipos miserables, que se saben víctimas del mundo o de la sociedad o de su propia ineptitud: esto no lo tienen demasiado claro.

Entremos ya en el comentario de las novelas. Podemos establecer una línea evolutiva ascendente de calidad desde la primera a la tercera novela: *Uno* (1934), *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936). Si bien es cierto que su muerte prematura nos impide observar una evolución a gran escala en lo que respecta a la ideología o el estilo, sí que podemos percibir la mejora notable de su escritura: más aguda y directa, sin coletillas tópicas y de una

sutil ironía que lo sitúa entre los escritores más destacados del movimiento llamado del «Nuevo Romanticismo». Es, de hecho, la ironía la marca de su literatura. En *Uno* Carranque critica, principalmente, dos ámbitos: el ejército español y su inutilidad, y la burguesía madrileña que se quiere moralista y religiosa, pero acepta la prostitución a escondidas. Esta última crítica se expresa en una escena de significado sobrecogedor. Emilia, la puta que se enamora del protagonista Antonio, compra a plazos un crucifijo fluorescente para colgarlo en la pared de su habitación, encima de su cama. El crucifijo, además, tiene garantía. Le dice el operario que lo instala: «Si algún día deja de brillar, no tiene más que llamarme y lo pinto otra vez». Nos quedamos con una mueca de sonrisa truncada porque Carranque va más allá y nos insinúa la piedad perdida, la ignorancia y el fracaso de una vida joven.

La vida difícil supera a la primera novela en complejidad. Compagina la historia de Orlando y Julio, dos *gigolós* que sobreviven en París gracias al dinero de unas prostitutas, y la de un matrimonio aburrido, él relojero, ella ávida lectora de folletines. Carranque intercala el relato de los personajes «reales» con el del folletín que lee Georgette, la mujer del relojero, titulado con cierto humor: *Renato en el África Central*. La historia inverosímil y fantástica del folletín revela por contraste la dura realidad en que viven los personajes hasta que Georgette, impelida por un ansia de felicidad generada por el novelón, asesina al marido vulgar. La denuncia indirecta es doblemente eficaz.

Llegamos a su tercera novela, *Cinematógrafo,* que es el gran logro de Carranque en esta trayectoria de superación. Todos los personajes aparecen aquí descritos en profundidad y de manera convincente: Álvaro, Felipe, el niño Toni y Dª. Luisa representan diferentes facetas del mundo cinematográfico madrileño que el autor, frustrado en su intento de triunfo, pone aquí en tela de juicio.

La escritura de Carranque tiene un sabor peculiar. Si hablamos de influencias aparecen las indiscutibles de Pérez Galdós y Baroja, Gógol, Dostoievski, Chejov y Andreiev y también la de Hemingway. Carranque también fue un precursor del tremendismo que triunfaría durante la posguerra por su sentido crítico, el realismo negro de búsqueda de una estética de lo feo y un pesimismo cercano a lo nihilista. Si entendemos por tremendismo –con Camilo Cela– la «rama en la que con decir las cosas como son, ya se cumple», Carranque era un pionero. Ya sabemos que la historia de la literatura española no reserva lugar para los escritores

de segunda fila, sería ésta una de las causas por las que la literatura de Carranque ha pasado desapercibida hasta ahora para quienes se han planteado el tremendismo como una consecuencia exclusiva de la guerra civil pero, aunque hay también algo de eso, no debemos perder de vista las líneas de enlace que se establecen con ciertos literatos de preguerra. En este aspecto, Carranque, situado entre el realismo tradicional y el nuevo realismo de posguerra, constituye un eslabón necesario en el que debemos detenernos cuando se trate de analizar los orígenes de la estética literaria de posguerra. La literatura de Carranque, reconocida en los años treinta y leída en los años franquistas a pesar de ser una de las lecturas de difícil acceso durante la dictadura –gracias a libreros de viejo y al saldo de los fondos de la Casa del Libro en los años cincuenta y sesenta– recupera hoy toda su vigencia y actualidad porque viene a explicarnos claves de la literatura de su momento y de otras etapas posteriores en las que pudo haber influido. El tono de su literatura, entre desengañado, sereno y contundente, no puede ser más del gusto del lector actual.

Blanca Bravo Cela

Mundos y días de Luis Alberto de Cuenca*

Conocí a Luis Alberto de Cuenca en un coche, hace ya algunos años. Él era un entendido en literaturas clásicas y había publicado por entonces un par de libros de poemas. Creo que haberlo conocido en el interior de un coche fue todo un símbolo, o mejor: una metáfora. Un amigo común nos recogió para llevarnos a un pueblo donde participábamos como jurados de un premio literario, el único del que he sido jurado (¿no es esto un honor?). Recuerdo que nada más presentarnos hablamos de literatura y me asombró la precisión de su memoria y su divertida capacidad para el disparate. Días después me regaló algunas de sus traducciones, latinas, francesas, griegas. Me asombró, y todavía me asombra, su capacidad para hacer de nuestros días textos que otros traducen como antiguos. Su traducción, fragmentaria, de Lucrecio, es un poema vivo, y lo mismo ocurre con los *Epigramas* de Argentario y tantos otros. No tardé en asistir a sus pasiones bibliófilas, a sus restauraciones de libros viejos y a su pasión de coleccionista, tan bien descrita por Walter Benjamin, que fue otro bibliófilo. En una

* *Luis Alberto de Cuenca,* Los mundos y los días. Poesía 1972-1998. *Visor, Madrid, 1999.*

época, cada vez que nos veíamos me traía volúmenes de una colección clásica y no acabó hasta que la completó. Generosidad y pasión coleccionista llevadas al extremo de coleccionar para otro.

He asistido al nacimiento y desarrollo de muchos de sus poemas. Y a sus vicisitudes vitales. En ocasiones hemos discutido por cuestiones de poética o por simple gusto literario. Él defiende una poesía de línea clara, que sin duda hubiera encontrado aceptación en Manuel Machado y en cierta poética de su hermano Antonio. Yo, sin desdeñar la claridad, ni en poesía ni menos en el pensamiento, creo que la poesía *es*, sea clara u oscura. Alguna vez, mientras de Cuenca traducía a Nerval se lo hice notar: no es claro; pero no creo haberlo convencido. Ahora recoge la producción de más de veinticinco años, bajo el sello de Visor, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*. El título es de Nerval y tiene ecos de Hesíodo. Esos mundos son productos de una tarea, de un trabajo, el oficio de hacer versos. No sólo ha recogido los poemas publicados en sus ocho libros hasta la fecha sino que ha introducido algunas composiciones, pertenecientes a diversas unidades, que en su momento se habían quedado fuera.

Aunque Luis Alberto ha ido evolucionando en su temática y en su manera de concebir el poema, se podría afirmar que desde un principio ya había dado el núcleo de su mundo. En «La chica de las mil caras», de *Elsinore* (1972), ya se encuentran el culturalismo de corte borgiano, contrastado con un humor discretamente ácido, y el lirismo, a veces exaltado en su aparente confesionalidad, asistido por una ironía que bebe en fuentes barrocas. Luis Alberto de Cuenca ha escrito *vanitas* modernos, propios de una cultura de polietileno, vídeos y correos electrónicos. Pero tras decir esto hay que señalar que en esa superficie del tiempo hay mitos que el poeta y filólogo ha elaborado con desparpajo, humor y, en ocasiones, cierto tono dramático. En un reciente artículo en elogio de José Hierro, de Cuenca denostaba contra toda la herencia mallarmeana y todo lo que sonara a metalenguaje. No se me ocurrirá decir que *El hacha y la rosa* (1993) o *Por fuertes y fronteras* (1996) son libros que tengan algo que ver con Mallarmé, pero sí que buena parte de sus poemas son metaliterarios, es decir: que parten de la literatura y se conforman con imágenes, mitos y formas literarias canonizadas con las que él elabora sus composiciones. Por un lado se trata de literatura de Literatura (sin que esto sea ningún menosprecio: Borges, entre otros, lo hizo), y por el otro, gracias al tono, en ocasiones conversacional, con voluntad de inmediatez, de literatura realista: suposición de un código lingüístico denotador de una realidad previa.

La poesía como comunicación de una experiencia. No, Luis Alberto no es un teórico, porque el mismo Hierro, a quien admira, está lleno de oscuridades de origen simbolista. Es mejor atender a la propia producción poética del poeta de *El otro sueño*, porque ahí y no en sus denostaciones o defensas, están sus verdaderos logros. Algunos de sus versos, que han sido leídos como propios de un prosaísmo de nuestros días, tienen su apoyo en autores latinos o barrocos. A veces hemos olvidado que Lope o Sor Juana Inés de la Cruz comenzaban un soneto con este tono tan de andar por casa: «Yo adoro a Lysi, pero no pretendo/ que Lysi corresponda mi fineza» (Sor Juana). Un ejemplo de Luis Alberto de Cuenca: «Me dices que Juan Luis no te comprende/ que sólo piensa en sus computadoras». No quiero decir que el poeta madrileño haya escrito *Primero sueño*, ni que participe de esa tradición sino que algunos de sus procedimientos prosaicos tienen antecedentes en poetas altamente líricos.

Creo que lo mejor de su obra está en su capacidad para lo temático, para recoger mitos y formas clásicas y elaborarlas en moldes modernos (o al revés), en el tono desenfadado (es uno de los pocos poetas españoles actuales que han escrito poesía humorística) unido a otro dramático y, finalmente, estoico. Luis Alberto de Cuenca es un poeta estoico para quien el mundo, finalmente, tiene forma de biblioteca, una biblioteca llena de personajes que mueren y resucitan y le dejan, para su insomnio, el testimonio de su anécdota.

Juan Malpartida

América en los libros

Conversaciones con Alejo Carpentier, *Ramón Chao, Alianza Editorial, Madrid, 1998, 316 pp.*

La presentación del libro de Ramón Chao, dado a la publicidad por vez primera en 1985, coincide en el tiempo con el tiraje renovado de varias obras de Carpentier (Alianza publica *Guerra del tiempo y otros relatos*, *El recurso del método*, *El arpa y la sombra* y *Concierto barroco*; el lanzamiento de Seix Barral es *El siglo de las luces* y Castalia lleva a los lectores la edición crítica que Julio Rodríguez Puértolas hace de *La consagración de la primavera*).

«Verdadera obra de taracea», así define Chao su colección de conversaciones. Libro que puede ser descrito como gran entrevista con el narrador cubano, aun a riesgo de que alguien cuestione el origen inesperado de las respuestas que agrupa: material procedente de conferencias y ensayos, fragmentos de sus declaraciones en la prensa española, francesa e iberoamericana, artículos publicados en *El Nacional* de Caracas y en la revista cubana *Carteles*... Por otro lado, no es un criterio bibliográfico el que ordena la materia prima: siempre queda oculta la fecha o el medio en que cada palabra fue dicha por primera vez. Acaso para lograr ese tono ficticio de charla en profundidad, cada capítulo se ordena de acuerdo con un tema determinado para, de ese modo, inspeccionar con método los recuerdos, las opiniones, las correlaciones internas de todo lo escrito e incluso las venas de inspiración perseguidas por el escritor a lo largo de su trayectoria narrativa. El resultado final acaba por definir un original modo de autobiografía literaria, sólo que orientada esta vez por el interlocutor.

En el proceso selectivo, Ramón Chao procura no enturbiar los perfiles del artista con sinuosidades o detalles contradictorios, evita la entropía habitual en muchos diálogos y articula una reconstrucción coherente de la personalidad protagonista, involucrando en el *collage* ciertas convenciones biográficas que, pro cierto, eran muy de su agrado. No ha de sorprender que diera su aprobación al texto definitivo Carpentier, quien, al decir del poeta Gastón Baquero, experimentaba una «mitomanía congénita». Que incluso la fabulación sobre lo vivido también puede resultar útil para el esclarecimiento crítico del personaje y su quehacer narrativo es algo de lo cual no nos cabe duda.

En ello radica el mayor mérito de las entrevistas imaginarias que recoge tan habilidoso ejercicio periodístico.

Los Sonetos de la Muerte de Gabriela Mistral, *Satoko Tamura, versión española de Roberto H.E. Oest, Gredos, Madrid, 1998, 318 pp.*

En lo concerniente a su carrera editorial, el interés de Satoko Tamura por la figura de Gabriela Mistral queda de manifiesto en dos de sus entregas, protagonizadas por la poetisa chilena y su obra, *Antología de Gabriela Mistral* (1993) y *El misterio de Gabriela. Estudios sobre los «Sonetos de la Muerte»* (1994). Este último título corresponde a la tesis con la cual Tamura consiguió en 1991 el grado de Doctor en Letras por la Universidad de Ochanomizu, en Japón, país donde su estudio fue llevado a la imprenta por Ozawa Shoten. Con las reformas y añadidos que suele implicar una segunda visita al mismo texto, su autora nos lo ofrece ahora vertido al español por Roberto H. E. Oest. Cierto que los *Sonetos de la Muerte* han sido interpretados en otras ocasiones, aisladamente o desde perspectivas más generales, pero esta monografía, que también aporta una reseña biográfica de Mistral y una sinopsis de los estudios precedentes, es novedosa por el hecho de clasificar y ordenar aquellos poemas que la crítica japonesa considera parte de los *Sonetos*. Para lograr una visión global de las doce series, Tamura estudia cada estrofa y analiza con sumo detalle el sentido poético de sus palabras.

Tras veinte años dedicados a examinar el universo mistraliano, la investigadora notifica muy sugerentes conclusiones. Por ejemplo, afirma que pueden hallarse los motivos de los *Sonetos* en la prosa «De mis cartas a Delia» (*La Reforma*, 3-8-1908) y en «Rimas» (*La Tribuna*, 6-9-1908), por lo cual juzga que de ninguna manera pudo ser el suicidio del amado Romelio Ureta «causa directa para el establecimiento de los motivos de los *Sonetos de la Muerte*», pues la muerte de Ureta ocurrió el 25 de noviembre de 1909. No obstante, concede que la tragedia «pudo haberla impulsado a componer estas obras». Y acreditando lo bien fundado de sus saberes, advierte que los motivos centrales ya empiezan a manifestarse con «Sobre una tumba» (*El Coquimbo*, 22-8-1905).

Porque Tamura evidencia su resolución de lograr un estudio definitivo, no sólo recorre con cuidado las honduras de la pieza descrita; expone asimismo a los lectores un valioso conjunto documental, reproducido de forma ordenada en los apéndices. Así, una vez leído el ensayo, ese acopio suplementario de versiones impresas, esbozos, páginas corregidas y manuscritos pasa-

dos a limpio confirma la impresión de que la obra proporciona datos de interés para mejorar el conocimiento de una personalidad literaria tan recóndita como la de Mistral.

Re-leer hoy a Gabriel Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina, *Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (eds.) con la colaboración de Naín Nómez, Universidad de Ottawa, Editorial Universidad de Santiago, 1997, 188 pp.*

Esta nueva entrega de crítica mistraliana aproxima un balance de la situación actual de los estudios en torno a la escritora, dado que integra una selección de trabajos presentados en el Simposio Internacional que organizó la Universidad de Ottawa en noviembre de 1995. Lo primero que advertimos al recorrer las páginas del volumen es la vocación revisionista que modula su oferta intelectual, vocación evidente incluso en el título. «La propuesta inicial –nos dice Gastón Lillo en el prefacio– invitaba a una relectura crítica de los procesos reductores y excluyentes a través de los cuales la institución de la literatura ha ido configurando el canon literario latinoamericano y del examen de los mecanismos por los cuales esa configuración se proyecta, desde el ámbito estético al ámbito social o biográfico, como complementaria de la hegemonía discursiva».

Los doce trabajos que reúne nos parecen asedios pertinentes, aunque no todos resultan iluminativos por igual, dado el carácter heterogéneo de la evaluación colectiva. Una impresión grata: los participantes evitan incurrir en apologías más propias de adoradores de lo venerable. Tras la introducción de Lillo, Jean Franco centra su interés en la presencia de la tradición popular en la obra de Mistral. Una cuestión controvertida asoma en las páginas de Ana Pizarro, quien encuentra respuesta a la pregunta sobre la modernidad de la poetisa en el hecho de asumir el ensayo como forma de expresión, siendo éste un «género esencialmente masculino». En el caso de Grínor Rojo, su argumentación sondea la obra poética mistraliana en el marco histórico de la mujer latinoamericana. Naín Nómez explica en su intervención lo que de notable hubo en las poetisas de comienzos de siglo en Chile. Jaime Concha estudia la visión del trabajo que se deduce de ciertos escritos de Gabriela Mistral, y para ello elige tres momentos de su obra poética, los representados por *Desolación* (1922), por *Ternura* (1924) y por una prosa poemática de *Lecturas para mujeres* (1923). Jorge Etcheverry limita su escrutinio al simbolismo de un conjunto de poemas, «América», el cual forma parte de *Tala* (1938). Pedro Pablo Zegers considera el peso de la infancia de Mistral en la generación de su escri-

tura. Resumen de un libro de próxima edición, el texto de Luis Mario Schneider proporciona una perspectiva biográfica de la presencia de la escritora en México. Rodney Williamson reflexiona sobre la traducción de su poesía al inglés. Al proponer una lectura de *Poema de Chile*, Marcela Prado manifiesta la búsqueda de identidad simbolizada en sus versos. Y cierra el volumen José Leandro Urbina con una contundente memoria de lector.

En el fondo común a todos estos trabajos hay una intención de someter textos y obras a interrogaciones nuevas, originales y al tiempo delatoras de los lugares relativos desde donde cada ensayista enfoca sus consideraciones.

Caracol Beach, *Eliseo Alberto, Alfaguara, Madrid, 1998, 365 pp.*

Con esta obra, el cubano Eliseo Alberto (Arroyo Naranjo, 1951) obtuvo el Primer Premio Internacional Alfaguara de Novela, un galardón duplicado, pues también correspondió a Sergio Ramírez por *Margarita, está linda la mar*. La que aquí reseñamos es una novela precisa, bien trabada, cuya metodología narrativa parece guiada por el propósito de sondear las parcelas más turbias de una comunidad. Al interés del argumento hemos de añadir la brillante escritura, pues condensa las inquietudes estéticas de su autor, quien ha tenido la habilidad de hilvanar una historia de variados elementos y niveles con un rico arsenal literario. El escenario, Caracol Beach, es un lugar donde la furia y el delirio que la origina imponen las reglas de un ciclo de flujos enredados cuyo final fatídico dista mucho de ofrecerse como el castigo que deriva del pecado. En todo caso, presenta un carácter regulador, dado que, una vez comprendidas las articulaciones y pautas relacionales del mundo trazado por la novela, ese desenlace manifiesta el orden oculto y determinante que por lo común viene a gobernar tragedias como ésta. La estructura coral y la presencia de tipos extravagantes, impregnados de fatalidad –destaca el misterioso protagonista que en su brazo izquierdo lleva tatuado el nombre de siete difuntos–, serían propios de un relato carnavalizado, pero en este caso sirven para condensar cierta realidad, pese a que en más de un caso el autor deja indecisas las fronteras entre las alucinaciones y la certeza. Si en una novela anterior, *La eternidad por fin comienza un lunes* (Ediciones del Equilibrista, 1992), Eliseo Alberto ideaba un circo itinerante cuyo trayecto le servía para simbolizar determinados rasgos de Latinoamérica, en este libro que comentamos no hay un enjuiciamiento metafórico al continente. *Caracol Beach* es definida por su creador como «una novela sobre el

miedo, la locura, la inocencia, el perdón y la muerte». Crecen de esa locura el espejismo y la pesadilla, construidos con materiales tan sugerentes como los que puede proporcionar la santería. Por cierto, el soñado tigre de Bengala, el combate al sur de Ibonda de Akú y algún otro recuerdo, por lo común decantado en el más brumoso delirio, impulsan la narración por itinerarios donde se trafica, sin suspicacia posible, con lo real maravilloso. Aunque no desvelaremos aquí las claves del relato, juzgamos un adecuado colofón el anexo que incluye biografías de los personajes –vidas urgentes, inventadas con ingenio– y luego propone una elástica cronología de los hechos, útil para cartografiar el denso territorio narrativo sin determinar los relieves más originales.

Cabe por último hacer hincapié en la vinculación de Eliseo Alberto con la escritura cinematográfica, experiencia que, como en el caso de otros novelistas cubanos, ha moldeado esa facultad fabuladora que sin duda aquí demuestra.

En el pico del águila (Una introducción a la cultura afroamericana), *Mireia Sentís, Árdora Ediciones, Madrid, 1998, 361 pp.*

Vivimos un momento de hibridación universal. Las autoctonías se desdibujan y ceden paso a un mestizaje cultural cuyas raíces no son originales, aunque los resultados sí puedan serlo. Y, sin embargo, los estereotipos étnicos prevalecen como el instrumento consensuado para definir con brevedad realidades socioculturales complejas o, por mejor decir, objetos incómodos que denuncian los prejuicios etnocentristas del observador. Un óptimo antídoto contra las reiteraciones de semejante discurso los constituye *En el pico del águila*, una colección de entrevistas con figuras del mundo cultural afroamericano que radiografía la intrincada fórmula diferencial adoptada por los negros estadounidenses. A pesar del carácter misceláneo de las conversaciones, la entrevistadora liga respuestas complementarias acerca del modo de entender el *nosotros*, y la riqueza de matices resulta esclarecedora. Tal vez sea preciso recordar a este respecto que, a lo largo del siglo XX, integración y ruptura nacionalista han competido en eficacia como herramientas para combatir el racismo de los blancos. Nada más aplicable al caso de la obra reseñada, pues no sólo refleja una serie de experiencias creativas; también las enlaza con muy sutiles ataduras de linaje, comunidad o facción política. El punto verdaderamente clave, aparte del coherente cuestionario, es el mosaico de personajes que contribuyen a la obra: Ami Baraka, Gordon Parks, Quincy Troupe, June Jordan, Ishmael Reed,

Oliver Jackson, Eric Priestley, Angela Davis, Terry McMillan, Rita Dove, Steve Cannon, Bell Hooks, Melvin Van Peebles, Cornel West, Sonny Rollins y Walter Mosley. No es preciso detenerse a explicar lo representativo de cada uno. A su manera, son todos ellos básicos para comprender el ámbito intelectual afroamericano. En esto las introducciones enmarcadoras que aporta Sentís nos parecen impecables, y otro tanto podemos decir del índice biográfico final y de las diversas bibliografías que completan el aporte del volumen.

Sin ser un manual de etnología y no tratándose tampoco de un estudio histórico, algo hay en *El pico del águila* de ambas disciplinas. Y no cabe duda de que a través de las variantes presentadas, proporciona una buena percepción de la principal minoría estadounidense. Los retos y desasosiegos que muestra son los propios de las sociedades complejas; con ellos se va entretejiendo el cambio de mentalidades tan necesario para convivir en la diversidad. En esa disposición y al hilo de la presente lectura, viene al caso reproducir aquí unas palabras escritas en 1969 por Theodore Draper, cronista del nacionalismo negro estadounidense: «Históricamente hubo una fantasía blanca de deshacerse de los negros y una fantasía negra de deshacerse de los blancos. Después de más de dos siglos, va siendo ya tiempo de que tanto blancos como negros se deshagan de esas fantasías en lugar de querer deshacerse los unos de los otros.»

Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig, *Geneviève Fabry, Vervuert Verlag, Iberoamericana, 1998, 286 pp.*

Es éste título de una versión condensada de la tesis de doctorado leída por la autora en la Universidad Católica de Lovaina en 1996. La obra en cuestión, tanto por forma como por contenido, respeta las obligaciones y los encorsetamientos de rigor en las producciones académicas, aunque a su favor conviene destacar que no se precipita por las simas que oculta la orografía conceptual; la lectura es ágil y el conjunto nos parece ameno, acaso a excepción del inmoderado –y siempre justificable– armazón de notas y llamadas bibliográficas que viene a ser norma de estilo en los doctorados. Pero no desviemos el análisis: lo atractivo en este libro, al margen de su correcta elaboración literaria, son las materias que ha tratado la estudiosa.

La complicidad del lector exigida por la estructura narrativa puigiana ha dado lugar a juicios penetrantes (Cabe recordar un artículo de Rodolfo A. Borello publicado hace tiempo en esta revista). Digamos pues que la seducción literaria de

Manuel Puig, el análisis de la cual fundamenta este trabajo de Fabry, no es materia del todo novedosa para los críticos. Pero la autora quiere profundizar con mayores afanes en esa faceta del mundo novelesco del escritor argentino. Y la palabra seducción tiene e su caso una relación inmediata con las estrategias textuales que deciden los vínculos entre personaje y lector. Cuatro son las novelas consideradas: *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Cae la noche tropical* (1988). La hipótesis de trabajo se adivina desde las primeras páginas: el personaje puigiano es construido en la lectura. A partir de esa idea directriz, el rastreo crítico de Fabry, sagaz, presta su atención a los recursos empleados por el novelista para provocar la participación afectiva e imaginativa de los lectores, recursos en los cuales insiste cada capítulo: «La rareza provocativa de sus títulos, de las *boquitas pintadas* a la *maldición eterna*, interpela al lector; además plasma de manera insistente en el corazón de sus narraciones la situación que *quizás* remita a la de los lectores.» Y hay algo más. Por medio del análisis, Geneviève Fabry dirige su mirada hacia territorios situados allende lo literario, hacia un espacio donde quedan convocadas la muerte y la vida: «la muerte porque su cercanía pone en marcha el proceso de la narración, la vida porque los personajes la refiguran sin cesar».

Cuentos completos, *Sergio Ramírez, Alfaguara, México, 1997, 340 pp.*

Entre los relatos reunidos en el presente volumen y el resto de la obra narrativa escrita por el nicaragüense Sergio Ramírez (Masatepe, 1942) existen rasgos comunes, y esta semejanza literaria se resume en el desvelo por la identidad nacional e individual, por la respuesta ética ante los choques culturales y su consiguiente zarandeo de lo autóctono. En sus novelas, la reconstrucción irónica del pasado enfoca conflictos que muchas veces adquieren tonalidades oscuras, pese a la naturaleza burlesca, chispeante incluso, de la colectividad descrita. Si en *Tiempo de fulgor* (Nueva Nicaragua, 1970) elegía una comunidad de principios de este siglo para desplegar sus recursos de narrador, en *Castigo divino* (Mondadori, 1988) componía otra polifonía de matices y sutilezas. Nuevas visiones metafóricas de Nicaragua son las proyectadas en *Un baile de máscaras* (Alfaguara, 1991). Con todo, uno de los logros esenciales de su narrativa, *Margarita, está linda la mar* (Alfaguara, 1998), nos parece también el título que con mayor lirismo remite a esa historia hecha de ficciones y aquí entra también el temperamento

del escritor, pues lo consigue sin prescindir del guiño sarcástico. De un modo semejante, a poco que nos adentramos en los escritos reunidos en este volumen de *Cuentos completos*, asoma esa cualidad, lo que de forma embrionaria o plenamente consciente remite a la ambigüedad, el capricho y la paradoja de la espiral centroamericana. Las voces congregadas recurren a la memoria para establecer la congruencia de su conducta. Queda la duda de que en un país extremado por tantos conceptos exista un arma mejor que la caricatura para denunciar los desmanes del poder, para consolarse antes las ilusiones perdidas, ante la decepción que confunde la existencia. El imaginativo Ramírez así lo entiende, y para convertirlo en escritura deforma la realidad con efectos a veces grotescos, remeda los más inesperados lenguajes y no establece un límite preciso entre el esbozo autobiográfico y la pantalla de engaños donde opera la ficción literaria. Mirándolo bien, se comprende que el narrador procura referir la tradición nicaragüense en su trazado más oblicuo, rico en claroscuros y excepcionalidades. Todo lo que relata está emparentado con la inversión de valores en la trayectoria nacional: es un análisis desmitificador, un análisis lleno de posibilidades polémicas, expuesto mediante un empleo impecable del idioma.

Guzmán Urrero Peña

Leopoldo Marechal. Obra completa, *Buenos Aires, Perfil libros, 1998. (Tomo I la poesía; tomo II El Teatro; tomos III y IV Las novelas; tomo V Los ensayos.)*

La pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo leer a Marechal en este momento de la historia y, en particular, en este momento de la historia literaria de la literatura argentina? ¿Cómo se reubicaría Marechal, con su obra y su pensamiento, en este final de milenio? Acaso las respuestas sean las insuficientes, a la hora de revalorar a un escritor cuya obra necesita de la andadura crítica sin ninguna clase de prejuicios. Y la publicación de la *Obra completa* de Leopoldo Marechal, ofrece la posibilidad de releer un libro total que muestra un mundo total.

Las preocupaciones que definieron el rumbo de su obra, mantienen una estrecha relación con el carácter de la personalidad creadora que les estaba dando sustento. En efecto: hubo una impronta que lo mantuvo en el asedio indiscutible del esfuerzo que, en tanto intelectual inquieto por lo que ocurría en su entorno, lo llevó a profundizar en aquellos temas que proyectó a sus obras. El afán de unir lo argentino y lo universal. Este es el punto axial que define el carácter de su obra, a partir de la permanente búsqueda de un equilibrio unitivo, siendo uno pero múltiple, tal como la naturaleza humana se perfila en el concierto de

este mundo y de otros universos, poblados, necesariamente, de ideas y de trascendencias.

Marechal alcanzó a vislumbrar, como algunos que lo precedieron o que lo acompañaron en el camino de la literatura –Lugones y Borges–, la indigencia de los tiempos que reclamaban poetas que sostuvieran la Palabra como un don precioso. La relectura de los mitos antiguos, desde una perspectiva cristiana y argentina, le confirmó la necesidad de la construcción de una obra que levantara, a la manera de los presocráticos, un cosmos desde la palabra poética.

Esta labor aparece fraguada en el crisol mismo de un lenguaje polimórfico, trabajado desde *Días como flechas* (1926), su primer poemario, hasta *Heptamerón* (1966). Lenguaje que pretende abarcar todo lo existente, pero en clave nacional. El mito de las edades, entrevisto por Hesíodo y por las cosmogonías orientales; el recorrido simbólico que realiza el héroe arquetípico, enmarcado en el mito del viaje, que confirma la pertinencia de la concepción medieval del hombre como peregrino, idea antigua, pero puesta a lo divino; la concepción del amor, como una cualidad superior; la presencia de la mujer simbólica, que regenera las potencialidades del amor y lo vivifica, transfigurándolo en un sentimiento que idealiza la materia; el sentido final de la patria, en cuanto entidad simbólica que congrega a todos los que en ella habitan, y que la construyen cada día con su existencia y su trabajo, y el poeta que la funda con su palabra cada vez que la nombra.

El poeta, que ve la unidad en la diversidad, apela a la forma sutil de su voz hecha palabra, en un proceso, magistralmente descripto por Marechal en el *Cuaderno de navegación*, proceso que se origina en la interiorización de la palabra, la que anida en el alma del poeta para proyectarse, con alcances inexcusables, en los demás. Poesía que es expresión y que es conocimiento.

Esa conjunción de expresión y conocimiento permite acceder a un universo vasto y complejo, que tiene al hombre que busca la trascendencia como partícipe necesario y como eje de funcionamiento. Así, Marechal construye una obra literaria, apoyando la tesis de una «lírica de pensamiento», esto es, una poesía en la que conocimiento y expresión están armónicamente fusionados, en tanto que ambas operaciones constituyen «zonas» del obrar específicamente humano. Pero el universo marechaliano no se cierra en la proferición de la palabra lírica, sino que se interna en los mecanismos de la narración, cuando interpone, a la retórica del registro realista, a la que el lector ya se había habituado, una manera de asumir lo real pero desde otras miras: aquellas que terminaran fusionando todas las posibilidades de lo real en un registro único y uni-

tivo. Esto es lo que cautivó a Cortázar. Y en esto Cortázar no se equivocó. Testimonio de ello es la nota bibliográfica que dedica a saludar la aparición de *Adán Buenosayres*, casi como única voz que se hace eco de semejante esfuerzo novelístico y de semejante aporte renovador para las letras del continente, sumándose, así, Marechal, a los espacios abiertos por Borges y Alejo Carpentier. Las novelas posteriores que escribe Marechal, no hacen sino confirmar los hallazgos y descubrimientos logrados en *Adán Buenosayres*. En efecto: *El banquete de Severo Arcángelo* tematiza, en clave hermética, el mito de las edades, proponiendo el estado actual y la proyección de la edad en la que estamos; y *Megafón o la guerra*, ensaya la alegoría de la batalla espiritual que encara Megafón, su protagonista, una síntesis del hombre argentino, como la disputa necesaria para ejecutar la verdadera catarsis, que pueda purificar las ansiedades históricas de este país. Por eso Megafón es un héroe, porque él reúne las características de los héroes que los individualizan entre los demás, y porque ofrendan su vida por lo que los urgieron como tales: los miembros de la comunidad a la que representan.

Sin embargo, el entramado simbólico de la obra de Marechal no impide que el lector no avisado en estos temas pueda ingresar en lo profundo de su obra y de su pensamiento: él mismo –Marechal– lo va llevando, como de la mano, hacia la comprensión cabal de su mensaje, puesto en clave literaria. Marechal no agotó su labor docente con sus alumnos sino que la prolongó con su lector: la didáctica siguió siendo una preocupación hasta en la manera de asumir el hecho literario. Esto queda explícito en su obra, cuando manifiesta desvelos en integrar al lector a su mundo, a través de referencias obvias, que no por obvias dejan de ser necesarias. Así, las obras de Marechal, resisten, al menos, dos lecturas: una lectura interna, y otra contextualizada. Ambas restituyen el deseo de asumir una obra literaria sólida, con fundamentos suficientes para perdurar en el tiempo, como el Adán Buenosayres, que se presenta al lector como «la materia sutil de un poema concluido».

La edición de las *Obras completas*, en cinco gruesos y cuidados tomos, encarada por Perfil Libros, y coordinada por una de las hijas de Marechal, María de los Ángeles, pone al lector en relación directa con la producción de un escritor que durante muchos años permaneció en silencio y silenciado. Fueron esos años del «poeta depuesto», que ahora se permite, desde la obra toda, su propia obra, celebrar la palabra, como «un fiel imitador del Verbo».

Daniel Teobaldi

Los cuadernos de Praga, *Abel Posse, Editorial Atlántida, Barcelona, 1998, 318 pp.*

Fiel al principio de afrontar la historia pro los caminos transversales y oblicuos de la imaginación con que ha venido sustentando su amplia obra narrativa, Abel Posse aborda en *Los cuadernos de Praga* un episodio inédito en la vida de Ernesto Che Guevara en el que el comandante guerrillero, partidario de la revolución total y del enfrentamiento decisivo que definiera el postergado duelo de la guerra fría, planea de manera solitaria lo que sería su última batalla, enfrentado a la gendarmería de la reacción internacional y a la apática conducta de un socialismo abúlico movido por mezquinos intereses políticos.

La novela situada en el misterioso ámbito de la ciudad de Praga, entre los meses de marzo a julio de 1966, nos muestra a ese Guevara de la intimidad no hollada por los biógrafos, al hombre hecho de sueños y temores, de dudas y esperanzas, que teje los detalles de una campaña militar suicida con la que aspira a encender la chispa definitiva de la rebelión continental americana.

Unos cuadernos apócrifos de apuntes en los que Guevara habría dejado constancia de sus reflexiones durante su estadía en la ciudad de Kafka, entregados a Posse por un espía de la K.G.B. venido a menos, son el cañamazo sobre el que el novelista argentino teje la imagen de un Guevara despojado de su aureola mítica de apóstol de la revolución que se enfrenta a las contradicciones de su tiempo en un sordo debate consigo mismo y con el mundo.

Guevara ha entrado en Praga clandestinamente bajo la apariencia de un plácido burgués con el propósito de curarse las heridas causadas durante su frustrada campaña militar en el Congo donde, con un puñado de congoleños y cubanos infiltrados entre los nativos, había intentado sin ningún resultado encender una guerra contra el colonialismo belga en la región. Las falsas identidades de Guevara (Vázquez Rojas, Adolfo Mena y Ramón Benítez) utilizadas para su estadía y desplazamiento en la ciudad, permiten al novelista adentrarse en la conciencia del guerrero e iniciar un contrapunteo consigo mismo y con sus detractores que nos permite apreciar las tajantes contradicciones de su tiempo y la manera casi desesperada como Guevara intenta resolverlas en su batalla final movido más por el fervor y la intuición que por la razón y la certeza.

Su clandestinidad en Praga bajo la apariencia de un comerciante en maderas permite a Guevara darse cuenta que el socialismo impuesto de los países del este fracasó pero no intuye que ese fracaso sea producto de sus prohibiciones y restricciones, sólo sabe que no queda nada

de la grandeza generosa de los viejos volcheviques y se hace urgente realizar una revolución en la revolución que permita renacer la voluntad de crear el hombre nuevo.

Guevara entiende el socialismo como una extensión del amor y con él quiere salvar al hombre de la nada, crear una familia para todos. Siente que la guerra puede ser odio destructor pero también odio fundador que permita crear las condiciones donde florezca el hombre nuevo y la única manera de llevar a cabo su ideal es apostarse íntegro a la victoria o la muerte.

En *Los cuadernos de Praga* Guevara toma apuntes de filosofía, economía y, sobre todo, de sí mismo y de lo que ocurre en su interior. El complemento del relato lo hacen las entrevistas en las que Posse se apoya para introducir el dato histórico: Vlásek el agente encargado de custodiarlo en Praga, sus colaboradores Pombo y Ulises Estrada, su amigo de la infancia Echagüe y su biógrafo John Lee Anderson, entre otros, van dejando aparecer en sus testimonios la imagen de la madre aventurera y vital que le enseñó a burlar el asma y con ella la muerte, los escarceos del amor en la Arcadia feliz que fue la Buenos Aires de antes de los 40, la vocación de médico al servicio del menesteroso en los leprocomios del Perú, la mano del combatiente que debe arrogarse la justicia en la espesura de Sierra Maestra y demás episodios de su vida que elevaron su figura a símbolo universal del rebeldía, aparecen despojados de su mera acción circunstancial, enriquecidos por el análisis y la reflexión.

Escribir una novela a caballo entre historia y testimonio es un gran riesgo pues puede ocurrir que los conflictos recreados suenen extemporáneos a pesar del breve tiempo transcurrido por la presteza que se tiene en olvidarlos o, lo que sería quizás su cara opuesta, que el novelista se vea involucrado sin pensarlo en la comedia de una sociedad que ennoblece a sus contrarios en el momento en que termina de suprimirlos cuando sólo experimentaba hacia ellos espanto y repugnancia mientras fueron adversarios verdaderos. Pero un autor no es nunca totalmente dueño de sus fantasmas y estos cuadernos de Praga en los que toma cuerpo la imagen de Guevara en su grandeza de soñador solitario asumen este riesgo porque sienten que aún tienen mucho que decir a nuestro tiempo.

Samuel Serrano Serrano

El horizonte y otros regresos, *Abilio Estévez, editorial Tusquets, Barcelona, 1998, 208 pp.*

La crítica situación por la que atraviesa Cuba no parece afectar a

su literatura que está viviendo uno de sus momentos más álgidos y esplendorosos. Mayra Montero, Zoé Valdés, Pedro de Jesús, Reynaldo Arenas, Pedro Juan Gutiérrez, Carlos Victoria. y Abilio Estévez, son algunos de los nombres más representativos. Todos estos novelistas tienen algún recuerdo de la entrada de Castro en La Habana el 1 de enero de 1959; todos hacen una narrativa crítica con el sistema pero estilísticamente exquisita y sugeridora; casi todos han abandonado la isla por diversas razones pero que podrían resumirse en la palabra «dificultad» para escribir, publicar, sobrevivir y todos sostienen que es esta situación límite la que ha generado esta ola de magníficos escritores que, gracias a la literatura, afrontan y se sobreponen a lo inmediato, a «una situación de marginalidad y pobreza, pasándose libros de mano en mano», como ha confesado el escritor Arturo Arango.

Después de *Tuyo es el reino,* primera novela de Abilio Estévez que arrasó en la Feria de Francfort por su capacidad de mostrar la realidad y el mito, nos llega *El horizonte y otros regresos,* un conjunto de nueve intensos relatos, algunos de los cuales fueron redactados simultáneamente a la escritura de la novela mencionada «para llenar los momentos de fatiga o esterilidad o desánimo que le provocaba la redacción de *Tuyo es el reino*». El propio novelista ha confesado que estos relatos pueden articularse en torno a dos fechas: mediados de los 80 y, los más actuales, hacia 1996. Todos mezclan lo cotidiano y lo fantástico con diferente intensidad en el nexo de unión con la realidad, una realidad cubana centrada en La Habana. Una isla que ya no es fabulosa, ni paradisiaca, ni deslumbrante por su luz, ni por su naturaleza, ni sensualidad; ahora es un espacio claustrofóbico, vacío, con las casas cerradas a cal y canto, un engaño de los sentidos. De hecho un personaje afirmará que La Habana no existe mientras que Sevilla sí porque lo ha soñado. Sólo existen el mar, tenebroso, obsesivamente presente, y la lluvia, tan pertinaz, que hace desaparecer el paisaje.

Es a través de la fantasía, lo alucinatorio y lo onírico como Estévez trasciende el encierro de su referente cubano. En todos los relatos algo extraño sorprende e irrumpe en lo prosaico y en lo cotidiano alterando el orden inexplicablemente, creando un clima de máxima tensión, en donde las cosas no son lo que son, instaurándose la duda, incluso para el narrador que no sabe si «amanece o no amanece», o si «del techo cae arena, o no es arena sino lluvia, o no es lluvia sino el viento frío». Los personajes que circulan por estas páginas son seres atormentados, llenos de miedo, solitarios, sombríos, a veces, vienen del otro mundo para deshacerse en «una nube de cenizas». No hay discurso

político, Abilio Estévez es un continuador de la frase de Stendhal, recogida en su primera novela, «la política produce en literatura igual efecto que un pistoletazo en un concierto». Tampoco hay denuncia, pero sí un pesimismo desolador en esa fugacidad de lo extraordinario, de la felicidad y de lo hermoso, y en esa certidumbre de que «la muerte es más importante que la vida» en este «planeta infeliz».

Destaca, también, en este conjunto de relatos el acentuado sentido artístico, mucho más contenido que en *Tuyo es el reino,* su indudable calidad literaria, su compleja estructura, su cronometrado estilo, cierta dificultad debida, quizá, al interés que despierta en su autor la literatura que ofrece cierta resistencia, su forma impecable, su variado registro lingüístico que integra lo onírico y lo lírico. Abilio Estévez no hace concesiones, nada en su obra es gratuito, él es el demiurgo absoluto como lo demuestra el uso de la omnisciencia y su fina ironía metalingüística. De nuevo nos encontramos con referencias literarias y musicales en una narración en la que nada es lo que parece porque «verdad y mentira dejaron de diferenciarse, a lo sumo existe una distinción que carece de importancia», en un espacio, Cuba, que no es «un país en el que estamos viviendo, es un país en el que estamos sufriendo /.../ Está en nuestras vidas de un modo muy extraño», como ha declarado el autor de *Tuyo es el reino.* La realidad es burlona y engañosa por eso; como dice uno de los personajes «nada es un error y todo lo es».

La influencia de Lezama Lima, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas no deja de gravitar en estos nueve relatos cuyo horizonte es la sed de infinito, el ansia de traspasar el límite que sienten sus personajes con el fin de vencer la fatalidad, en definitiva «el horizonte como amenaza y lugar de promisión».

Milagros Sánchez Arnosi

El enigma de Jicotencal, *Alejandro González Acosta, México, U.N.A.M., 1998*

Debemos al profesor González la mejor, más documentada y hasta ahora acertada investigación sobre el problema histórico y literario suscitado por el héroe Xicotencal, famoso personaje tlaxcalteca que se opuso a la alianza de su pueblo con Cortés para derrotar al imperio mexica, y que más tarde cambió de parecer, se rindió ante Cortés en septiembre de 1519 y acompañó al conquistador extranjero cuando entró en Tenochtitlán. La historia cuenta también que, tras el suceso, reconsideró su postura y regresó a Tlaxcala para volver a hacer frente al invasor. Descubierto por Cortés, fue finalmente ahorcado en Texcoco.

Acosta, Académico de la Lengua Española en Cuba, actualmente profesor de literatura hispanoamericana en la UNAM y miembro del prestigiosos Seminario de Cultura Literaria Novohispana de México, ha conseguido esclarecer algunos aspectos que se hallaban todavía muy difusos en cuanto a la autoría y las características de una de las primeras novelas históricas de América, a pesar de que estudiosos de la talla de Read, Luis Leal, Pedro Henríquez Ureña, Enrique Anderson Imbert, Rojas Garcidueñas, Vicente Lloréns o Alexis Márquez han aportado datos interesantes y han aventurado hipótesis nada despreciables durante largos años de investigación sobre el tema.

El libro tiene, a mi juicio, dos virtudes fundamentales: el estudio riguroso, completo y ordenado de todo el problema planteado sobre bases históricas y literarias, y la formulación de una tesis clara y bien defendida: la autoría de la obra por parte del cubano José María Heredia. Además, cuando se trata de refutar tesis contrarias, González sabe hacerlo con aportes documentales, argumentos de peso y respeto a las opiniones de los grandes maestros.

La obra consta de cinco capítulos. Los tres primeros analizan exhaustivamente los materiales que el investigador necesita para llegar a su descubrimiento, y los dos últimos concluyen la cuestión, tratando de dar por terminada la discusión sobre la autoría de *Jicotencal.* El primer capítulo resume las principales teorías sobre la novela histórica como género, su aplicación a la literatura hispanoamericana del XIX y la inclusión de Jicotencal en ese molde como obra primeriza. El segundo trata la figura de Xicotencal como personaje histórico y su aparición en multitud de crónicas, y el tercero estudia con minuciosidad las dos primeras novelas escritas que dan protagonismo al héroe tlaxcalteca: la de Filadelfia (1826), publicada sin firma de autor, claramente antiespañola, con una crítica feroz a la conquista y sobre todo a Cortés, y la de Valencia, firmada por Salvador García Baamonde, que «parte de una voluntad expresa de refutar lo señalado en la otra y reafirmar los sólidos valores del conservadurismo español frente al liberalismo hispanoamericano» (103).

En el cuarto capítulo se desarrolla el cuerpo fundamental de la tesis de González Acosta con respecto al *Jicontencal* anónimo de 1826. Frente a las tesis que conceden la autoría a un español, un mexicano, un cubano o incluso a algún autor concreto como Félix Varela o el ecuatoriano Vicente Rocafuerte, González propone radicalmente la autoría de José María Heredia. Después de examinar minuciosamente y refutar las tesis anteriores, elige al cubano aduciendo un mon-

tón de pruebas y especulaciones bastante coherentes y verosímiles. Ya en febrero de 1992 había dedicado seis artículos del periódico mexicano *unomásuno* a la cuestión pero es ahora, con mayor número de datos, cuando se ha encontrado en disposición de aportar conclusiones definitivas. El héroe Xicotencal causaba molestia en la península, pero en Cuba (todavía colonia en 1826) era símbolo de libertad e independencia. Heredia había vivido en México de pequeño y volvió en 1825, después de haber estado casi dos años en los Estados Unidos, tras huir de la isla. El liberalismo exaltado de la obra y su intenso lirismo la hacen muy cercana a la estética de Heredia. Además, el cotejo del estilo de la novela con otras obras de Heredia, profusamente realizado por González, acercan mucho el Xicotencal y los tlaxcaltecas, y que en USA trabó amistad con Varela (el cual nunca escribió novelas), visitó Filadelfia y conoció probablemente a Stavelly, el editor que imprimió la novela, etc.

Estos datos y otros más sutiles, junto con una serie de hipótesis inteligentes, acercan la autoría al poeta cubano, mientras que el exhaustivo estudio del estilo en los capítulos 4 y 5 evidencian algo que hasta ahora no había sido presentado con tanto orden y claridad. Por eso hay que recibir con muchísima atención este libro de González Acosta, ya que ha de ser a partir de ahora referencia obligada en cualquier estudio sobre la novela histórica hispanoamericana de la primera mitad del XIX.

Ángel Esteban

Los libros en Europa

Stéphane Mallarmé, L'absolu au jour le jour, *Jean-Luc Steinmetz, París, Fayard, 1998, 616 pp.*

La obra de Mallarmé, que cierra el siglo XIX y abre el XX, sigue siendo parcialmente un continente inexplorado. Si nos refiriésemos a la Obra, habría que decir además que es un espacio con mapa pero sin territorio. Y no es que hayan faltado exploradores cualificados: de Rancière a Paul Valéry y de Bonnefoy a Steiner.

La vida de Mallarmé había encontrado en el oceánico volumen publicado por Henri Mondor en 1942 al narrador ideal de una existencia no exenta de desgarros pero aparentemente rutinaria y gris, sobre todo comparada con las de Rimbaud o Verlaine. Pues bien, coincidiendo con el centenario de la muerte del poeta, Steinmetz publica una renovadora biografía que con los pies en la tierra de la vida busca colocar la cabeza en las nubes secretas de la obra. Conociendo la trayectoria de Steinmetz, estudioso de Rimbaud, Lautréamont y los surrealistas, no extraña que amplíe la galaxia de la modernidad con uno de sus planetas principales. Tampoco extraña un acercamiento que evita todo psicologismo biográfico en torno a momentos poco claros y se interna en el territorio de algo que podría denominarse una «biografía de la obra», o de la Obra, si se quiere.

A partir de documentos inéditos, de su correspondencia y de un penetrante conocimiento, Steinmetz ilumina a un Mallarmé cercado por el dolor pero irónico y sensible en episodios como los años de enseñanza y crisis en Tournon –decisivos tiempos de «muerte y resurrección»– la pérdida de su hijo Anatole, el éxito parisino a partir de 1884, los célebres martes de la rue de Rome o su muerte en Valvins.

Junto a los avatares de la vida nos encontramos con los avatares de la poesía. Así, Steinmetz transita con solidez y perspectiva nuevas por las diferentes estaciones del tortuoso viaje hacia el libro, aquella suerte de «explicación órfica de la Tierra» –de la belleza a la nada– que ocupará al poeta en sus décadas finales y del que no quedará más que el rastro fragmentado de la tensión y el esfuerzo. La explicación absoluta que Mallarmé iba tejiendo día a día uniría verso y prosa, poesía y pensamiento, lo lírico, lo mágico y lo popular, para ser tanto una estética como su puesta en práctica. Al final, podría decirse que *Igitur* y, sobre todo, *Un Coup de dés* quedan como

las primeras piedras y a la vez como los planos de una arquitectura que nunca terminó de alzarse y en torno a la que ya no cabe más que un merodeo que estimula con la atracción de un agujero negro.

Javier Rodríguez Marcos

Historia de la literatura española, *Leonardo Romero Tobar (coord.), tomo 9 Siglo XIX (2) (Colección dirigida por Víctor García de la Concha), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.*

En fechas recientes ha habido un auge de espléndidas historias de la literatura española –mencionemos el volumen V sobre realismo y naturalismo de Alborg (1996), o los 14 tomos de Felipe Pedraza/Rodríguez Cáceres entre otras a destacar–. La que ahora comento está construida a partir de artículos breves de numerosos y prestigiosos colaboradores, que se ocupan de aspectos parciales pero con un ensamblaje de conjunto perfecto y muy bien trabado, lo que nos habla del singular acierto de la planificación por parte del coordinador, Leonardo Romero Tobar, uno de los especialistas más significados de los estudios de la literatura española del XIX, a quien se deben valiosos trabajos sobre el *Panorama crítico del romanticismo español* (Castalia, 1994), y ediciones de inéditos de Larra y Valera entre otras muchas y nutridas aportaciones; cabe destacar su valiosa Introducción a este libro.

Sólo corresponde hacer una pequeña reconvención a la editorial: el uso de tipos de imprenta excesivamente pequeños que hacen cansina la lectura, si bien ello es explicable por las dimensiones del volumen.

Dicho volumen aborda aspectos en los que aún hay mucho que investigar, como el naturalismo español. Sobre el tema hay un excelente trabajo de Yves Lissorgues –que también es colaborador de esta *Historia*– publicado por Anthropos en 1988, y la *Historia* de Alborg citada que relaciona el naturalismo español con el europeo.

Quiero destacar que el libro que comento aborda un repertorio de asuntos de modo muy innovador. No se contiene en él un mero estado de la cuestión o una recopilación de temas al uso, sino que constituye una indagación muy personal, ya en el planteamiento del esquema del libro que se debe al coordinador. Se constituye así no tanto en una obra de divulgación sino en un auténtico trabajo de investigación de gran altura, ajeno a los tópicos al uso, fruto de la aportación de numerosos especialistas que intentan renovar los planteamientos de una época aún necesitada de estudio.

Diego Martínez Torrón

El Poder, *Manuel Vázquez Montalbán, Madrid, Espasa Calpe, 1988, 363 págs.*

Esta miscelánea es una antología más que una recopilación de escritos varios, fundamentalmente enmarcados en el género periodístico de artículos de opinión, pero sin excluir otros vehículos literarios como prólogos, entrevistas, ensayos e incluso novelas, de este afamado autor barcelonés. El tema del poder en su dimensión literaria y política constituye el elemento aglutinador de la selección, aunque son otras muchas las cuestiones que se abordan en las páginas de la obra. Esta descubre una vez más la vasta y bien articulada cultura del autor, su percutiente estilo, vis satírica y conocidas actitudes doctrinales. Un cuarto de siglo (1970-95) es el período acotado por sus páginas, en las que se analizan, desde la óptica antedicha, asuntos tan diversos como la huella de *La Pasionaria* en el movimiento comunista español, el carácter de Carmen Romero, la esposa de Felipe González, la dimensión social y política del Club de Fútbol Barcelona, la teoría y praxis de Esquerra Republicana, la existencia o no de una novela de derechas y de izquierdas, la esencia del catalanismo, la estrategia del pujolismo a fines de 1995, el prestigio académico de Laureano López Rodó, el valor de la obra intelectual de Gonzalo Fernández de la Mora, el significado político del almirante Carrero, etc. La amplia introducción de Francisco Javier Satué, al que se debe también la extensa entrevista que clausura el libro, pierde parte de su indudable valor por su irrefrenable proclividad hagiográfica.

Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia, *Javier Tusell, Gonzalo Álvarez Chillida, Barcelona, Planeta, 1998, 287 pp.*

Algo deslavazado, en especial, por su indefinición temática –biografía, ensayo, síntesis–, el libro acierta a dar una visión general de la trayectoria ideológica y política del que fuera uno de los más caracterizados prohombres del conservadurismo hispano de todo el siglo XX, con gran atractivo e influjo en anchas capas de la población con algún relieve cultural. Su evolución desde posiciones doctrinarias cercanas muchas veces a la reacción, hasta el templado liberalismo de su segunda navegación intelectual (que los autores sitúan –algo tardíamente quizá– en la «década prodigiosa» y provocada fundamentalmente por el impacto del Concilio Vaticano II en alguien que podría ser definido esencialmente como católico), está bien analizada, aunque siempre dentro del carácter de una obra de

alta divulgación, ya que las fuentes no son muchas, aunque seleccionadas con innegable oficio y sagacidad. El libro, sobre todo en su parte final, se muestra tal vez escorado en exceso hacia el estudio de la dimensión política pemaniana, menos importante sin duda que, por ejemplo, su vertiente cultural, reconstruida a menudo de forma insuficiente, si bien perspicaz. Es lástima que el *Diario* así como la abultada correspondencia pemanianos no hayan sido explotados a fondo, muy probablemente por las escasas facilidades ofrecidas para su consulta por sus miopes herederos. Algún error de entidad como convertir en habitante de la España de la guerra de la Independencia al célebre fraile Cevallos, campeón del reaccionarismo hispano.

J. M. Cuenca Toribio

Crónica personal, *Joseph Conrad, traducción de Miguel Martínez-Lage, Alba, Barcelona, 1998, 166 pp.*

Junto con *El espejo del mar* y, en menor medida, *Notas de vida y letras*, este texto escrito a pedido del amigo Ford Maddox Ford, constituye la tarea de autoanálisis conradiano: una selección de escenas biográficas, una antología de textos leídos por «el menos literario de todos los escritores».

Es tardío y siempre oportuno admirar a Conrad, uno de los grandes. Por si fuera poco, he aquí la organización de su memoria, de su historia personal como escritor, resuelta como sus novelas, con un florilegio de eventos triviales que fraguan una deriva enigmática, tal si un barco sin gobierno alcanzara, sin proponérselo pero con fe ciega en la sabiduría del mar, la isla de los tesoros.

Huérfano de padre en la niñez, hijo de una madre silenciosa y penitente en su duelo, Conrad hace desde pequeño una reinvención de sus destinos. Un tío materno será su tutor, pero también su padre-madre. Elegirá su lengua literaria, desdeñando el ruso, el polaco y el francés, para ser admitido, misteriosamente, por el inglés. Se hará navegante y escritor, dos oficios mal vistos por su medio. Conseguirá, así, un perfil de escritor apátrida, desarraigado, flotante, para el cual escribir y navegar son aspectos de una misma práctica, o sea de una misma pasión: propiciar y satisfacer una necesidad abstracta, cuyo objeto está oculto y produce el efecto del misterio. Lo corporiza en la memorable escena donde sitúa el arranque de su vida de escritor: treintón, marino ocioso, ve avanzar en la neblina a un hombre en pijama del que sólo sabrá que se llama Almayer y es el único criador de gansos de Borneo. Gracias a él escribirá una larga docena de novelas. Y Almayer no lo sabrá nunca.

Esta olímpica seguridad, sumada a una formación errática y a una modestia de expresión que podríamos calificar de esencialmente humilde, hacen de este fugitivo de la tierra que se entrega a las agitaciones del océano y la escritura, un caso ejemplar y, en consecuencia, único, en las letras de nuestro tiempo. Quiero decir: del tiempo que él contribuyó a definir.

Teoría literaria y crítica de la cultura, *Wlad Godzich, traducción de Josep-Vicent Gavaldá, Cátedra, Madrid, 1998, 341 pp.*

Una variopinta miscelánea de artículos con una introducción panorámica y la colaboración de Nicholas Spadaccini en temas hispánicos, constituyen este volumen. La tópica se desliza de la decadencia de la teoría a las restricciones presupuestarias en materia de humanidades durante el gobierno de Reagan, Jauss y su estética de la recepción, Adorno y su teoría sociocrítica, la oposición entre Américo Castro y José Antonio Maravall, la cultura popular o así llamada, la desaparición del narrador en la novela contemporánea, Todorov y su narratología, el análisis del discurso, el pensamiento político de Paul de Man (cuidadosamente olvidado u ocultado por Paul de Man), la actualidad de la semiótica, la modernidad como ideología de la aventura, Certeau, la literatura comparada y las literaturas emergentes.

El hilo rojo que cose esta amplia recorrida, es la modernidad en crisis observada desde el nihilismo radical de la línea que une a Nietzsche con Paul de Man. Este último es la referencia fuerte y constante de Godzich. En efecto, la crítica a la modernidad desde una perspectiva nihilista se centra en la dicotomía insalvable entre pensar y ser (y su última consecuencia: la negación de la historia y la inexistencia radical de la verdad, siquiera como proceso histórico de su construcción infinita, diálogo permanente entre los interlocutores del devenir). Se plantean, así, las riesgosas paradojas de aquellos clásicos: ¿es verdad que la verdad no existe? ¿es ficticia la construcción del lenguaje que afirma el carácter ficticio de todas las construcciones del lenguaje? ¿puede criticar el lenguaje a las ideologías después de ser el gran constructor de ideologías?

La heredad de las palabras, *Claude Esteban, traducción de Juan Abeleyra, Hiperión, Madrid, 1998, 146 pp.*

Poeta, ensayista, crítico de arte, traductor del español al francés, Claude Esteban encara en este libro el relato de dos contradicciones obsesivas que animan su memoria

de adolescencia: la oposición entre el realismo y el simbolismo, y la identificación conflictiva con la cultura francesa y la española. Como indica el título original (*partage des mots*, partición, reparto o división de las palabras) el lenguaje es algo escindido y portador de una marca de vacío y carencia, algo fallido desde el punto de vista del ser. Por ello, las palabras pueden alcanzar su propia entidad, su propio ser, y es entonces cuando se tornan poéticas. En este hallazgo encuentra, a su vez, Esteban, la sutura a sus conflictos.

No estamos antes unas memorias puntuales, en las que sea posible seguir la huella de una época o la galería de una población recuperada por el recuerdo. Apenas tenemos noticias de personajes determinados –el padre, un profesor de literatura– o de la turbulencia histórica que significaron la guerra y la ocupación alemana de Francia. Esteban evoca, más bien, el vértigo que le produjo descubrir que las palabras no se correspondían con un mundo que, sin embargo, sólo podía ser nombrado pro ellas, y cómo buscó resolverlo por la religión y las ciencias exactas. Aquélla –mejor dicho: Pascal– ofrecía una «garantía improbable». Las otras, un simulacro de mundo. El consuelo llegó un amanecer, un mallarmeano amanecer en que lució la luz tenue y secreta de la revelación poética.

No es difícil imaginar que uno de los caminos a seguir por Esteban era el hispanismo. Por razones de familia y, sobre todo, por el descubrimiento de la verdadera familia, la morada de la palabra dentro de la palabra y sus moradores originales, que fueron Góngora y Quevedo para aquel adolescente desolado ante la comprobación de que *fourchette* y *tenedor*, siendo significantes distintos y de divergente valor poético, designaban un mismo objeto tangible.

Vasco de Gama, *Sanjay Subrahmanyam, traducción de Juan Pedro Campos, crítica, Barcelona, 1998, 366 pp.*

Vasco de Gama, como Cristóbal Colón, aunque en menor medida por la mayor abundancia de documentos, ha sido vapuleado entre la historia y la leyenda. Atrevido capitán, avezado mareante, infalible conductor, lleva sobre el otro la ventaja de aparecer en uno de los grandes poemas modernos, *Os Lusiadas*. La ópera lo hizo cantar en francés y la leyenda negra lo ha puesto de genocida prenazi.

El autor, por la parte que le toca (es indio de origen) intenta comprender sin juzgar, al tiempo que evita novelerías para rellenar los huecos informativos. Así, el almirante y virrey aparece como un conductor racional, frío y, en ocasiones, cruel, con un sentido práctico y maquiavélico de la expansión colonial. Frente a los delirios mesiánicos

y megalomaníacos del rey Manuel, aconsejó desmontar fortalezas y frecuentar el comercio con los reyezuelos y sultanes locales, evitando gastos excesivos y ruinosos.

Paralelamente, Subrahmanyam deflaciona la gloria de los navegantes portugueses, que nunca se alejaron de las costas y cuya cartografía y arte de marear no pasaban de modestas en comparación con las castellanas e italianas.

La tarea del biógrafo se multiplica. Debe establecer las pruebas documentales, contar los fragmentos de una vida, describir y traducir la leyenda, repasar y criticar la obesa bibliografía depositada sobre el señor de Vidigueira, sin soslayar la desopilante historia de sus huesos apócrifos depositados en los Jerónimos de Belem.

La minucia informativa no impide leer el libro con fluidez de relato, a la vez que la ponderación del autor permite al lector moverse con libertad entre las distintas interpretaciones propuestas a lo largo de los siglos. Porque hay que ver lo prolongada que es la vida de ciertos muertos como Vasco de Gama.

Picta Historia, Lettura di Montaigne e di Nietzsche, *Nicola Panichi, Quattro Venti, Urbino, 1995, 240 pp.*

Nietzsche invocaba a Montaigne y lo convertía en su precursor. Hoy oímos a Montaigne percibiendo el eco que despertó en Nietzsche. Tales son las astucias de la historia, que vuelve sobre sus pasos para averiguar por dónde anduvo. El libro de Panichi, un ensayo de clara intención tética, que sirve, además, para examinar el estado de la cuestión de ambos pensadores a través de un infatigable recorrido bibliográfico, apunta a subrayar la importancia de la historia, ante todo en Montaigne. No la historia providencialista heredada del Renacimiento (Montaigne estimaba escasamente las herencias aunque no las querencias) sino la historia como el arte de vivir, considerando el presente como absoluto, a la vez que misterioso. Nunca estamos donde somos: esta distancia es la que permite intentar un saber cierto de una materia incierta, que es la historia.

Panichi, en otro orden, trabaja para disipar algunos tópicos. El del relativismo moral monteñano, por ejemplo. Montaigne creía en la razón única y universal, cuya diversidad hace que ninguna de sus manifestaciones coincida perfectamente con ella. Por eso es pluralista, pero no relativista. Y otro tanto pasa con el nihilismo nietzscheano, que se resuelve en la moral contraria, la ética de la plenitud vital que busca ser la unidad de lo existente y su sapiencia, en un mismo acto de afirmación de la vida.

En otro orden, el autor examina lo que significan para ambos los clási-

cos, en cuyo dominio viven pero sin depender de ellos. Y esta clave sirve para echar una mirada a otra constante del inteligente libro compuesto por el profesor de Urbino: los clásicos valen en tanto nos dicen algo llegando hasta nosotros y no obligándonos a buscarlos en el panteón de los cánones. Es lo que pasa con estos pintores de la historia, narradores de la fugitiva verdad, que fueron y son Montaigne y Nietzsche.

Defensa apasionada del idioma español, *Alex Grijelmo, Taurus, Madrid, 1998, 295 pp.*

Varias preocupaciones llevaron a Grijelmo hasta este libro: la decadencia de la escritura, que desvincula lo que oímos y lo que vemos del lenguaje verbal; el empobrecimiento del léxico en el uso corriente; los errores sintácticos y lógicos que suelen ornar la prosa de los periodistas y demás comunicadores; la mala pronunciación que se nos espeta desde la radio y la televisión; la contaminación del español por otras lenguas; la dispersión que atenta contra la unidad de la lengua; los eufemismos que acaban en idiotismos; etcétera, por afinidad.

El minucioso bestiario de ejemplos que despliega en sus páginas vale para probar lo que dice, en buena medida ya sabido y criticado a diario. A veces, su celo exagera las cosas y no deja ver la diferencia, necesaria en toda vida de los signos, que hay entre el código de la lengua (una abstracción) y la realidad palpitante de la palabra encarnada (el habla). Lo mismo en cuanto a la unidad de la lengua española, que en verdad es una generosa familia de idiomas con una referencia teórica que recibe aquella denominación.

¿Hemos perdido una riqueza que nunca tuvimos? ¿Alguna vez se habló el español mejor que ahora o siempre hubo atentos lectores que se espantaron de la realidad oral de nuestra lengua? Es muy saludable este rapapolvo que nos lanza Grijelmo, aunque no conviene olvidar que el habla es vida y se sobrepasa constantemente a sí misma, como siempre ocurre con la vida. Su creatividad choca siempre con la norma, la excede por necesidad. Luego viene el científico y distingue la invención racional de la irracional. Sin olvidar, en cualquier caso, que hablamos y escribimos un latín mal hablado y mal escrito, eso que Borges denomina «un ilustre dialecto» del latín.

B.M.

El fondo de la maleta

Anacronismos

La vieja costumbre de dividir el tiempo histórico en unidades regulares y adjudicar a cada una de ellas un sentido predominante, nos hace admitir con facilidad, por ejemplo, que el siglo XVI fue el del humanismo; el XVII, del barroco; el XVIII, el de las Luces; el XIX, de la revolución y la reacción, etc. En la etcétera se sitúa este siglo que se está acabando y que quizá merezca el marbete de Siglo del Anacronismo, porque en él han convivido, más bien mal que bien –valga el galimatías– zonas de primitivismo político y social, audaces propuestas de modernización tecnológica y hasta imperiales mandatos sobre el futuro.

Por no abundar en casos, limitándonos el campo del arte, podríamos ver el siglo XX como el de los vanguardismos. No estrictamente de la vanguardia, categoría decimonónica y que ya Baudelaire cuestionaba por tratarse de un vocablo militar que llevaba el debate cultural al campo de batalla. El mismo Baudelaire manifestaba su perplejidad ante lo que entonces se denominaba *futurismo*, apoderamiento del futuro. Para el poeta francés, el hombre está condenado a ser moderno, o sea contemporáneo de su presente: histórico.

Lo que aporta nuestro siglo es la organización de las vanguardias en colectivos disciplinados y militantes, dotados de proclamas doctrinarias que se convierten en obras de arte. Y, de nuevo, la propuesta fuerte: situarse por delante de la mayoría, saltar del presente al futuro, llegar proféticamente antes al lugar donde los demás llegarán después. Imposible mayor declaración de anacronismo, en el buen sentido de la palabra o, al menos, en su sentido objetivo, desprovista de la connotación peyorativa con que solemos usarla: anacrónico por desfasado en el tiempo, anticuado, gastado por los días.

El futuro se puede inventar, programar, proyectar, hasta narrar (hay una literatura de anticipación, según se sabe) pero no habitar. Nuestra habitación es el presente, ese colectivo presente que nos convierte en humanidad. Es cierto que el momento actual no es el mismo para todos y que podemos vivir en igual fecha pero en diversas épocas de la historia. Pero la comunidad del tiempo histórico cumple la paradójica tarea de tornar contemporáneos esos anacronismos.

Así es como las vanguardias reformaron el presente creyéndolo futuro; rompieron los gustos esta-

blecidos y los suplantaron por otros gustos establecidos; instauraron el valor estético de la sorpresa hasta que perdió su carácter sorpresivo y se convirtió en la institución de la sorpresa. Dejaron, a pesar de su propuesta de exceder a la historia, una experiencia histórica: el arte que cuestiona constantemente su lenguaje, lo pone en tela de juicio, lo enarbola al tiempo que lo invalida: el arte que se erige en crítica del arte hasta el extremo de postular su aniquilamiento, como anunció Hegel y cumplió el dadaísmo. La historia acabó apoderándose de este señorío del futuro y hoy es nuestro pasado. Los Grandes Relatos que anticipaban y resolvían el porvenir, según se dice, han caducado. Pero el porvenir sigue ahí, en las fechas huecas del tiempo futuro, como la flecha hacia el infinito que disparamos desde nuestro presente.

Colaboradores

AURELIO ASIAIN: Poeta y crítico mexicano (México).
BLANCA BRAVO CELA: Licenciada en filología española (Universidad Central de Barcelona).
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Universidad Complutense, Madrid).
JUAN MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español (Universidad de Córdoba).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford).
ANGEL ESTEBAN: Crítico y ensayista español (Universidad de Granada).
ANTONIO GONZÁLEZ BUENO: Historiador de la ciencia (Universidad Complutense, Madrid).
RANDALL JARRELL: Crítico norteamericano (1914-1965).
LEONCIO LÓPEZ-OCÓN: Historiador de la ciencia (CESIC Madrid).
RICARDO MARTÍNEZ CONDE: Poeta y crítico español (La Coruña).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Poeta y ensayista español (Córdoba).
JAVIER DE NAVASCUÉS: Crítico y ensayista español (Pamplona).
FERMÍN DEL PINO DÍAZ: Historiador y antropólogo español (CESIC Madrid).
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS: Crítico español (Barcelona).
HORACIO SALAS: Poeta y ensayista argentino (Buenos Aires).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica española (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Licenciado en filología española (Madrid).
ISABEL SOLER: Crítica y ensayista española (Universidad Central de Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y ensayista español (Madrid).
DANIEL TEOBALDI: Crítico argentino (Córdoba, Argentina).
JOSÉ VERICAT: Historiador español (Madrid).



N.º 60 (Enero-Febrero 1999)

LA BANALIDAD DEL BIEN
Martin Walser

EL SIGLO DE BORGES
Jorge Luis Borges, Marcos-Ricardo Barnatán, María Kodama,
Fernando Quiñones, Miguel Angel Molinero, Jaime Siles,
Jorge Rodríguez Padrón, Lasse Söderberg

EL AUTOR COMO APRENDIZ
José Saramago

Edgar Morin • Juan Ignacio Macua • Gustavo Martín Garzo
Menchu Gutiérrez • Rafael García Alonso
Lluis Alvarez • Soledad Puértolas
Juan Antonio Hormigón • Jordi Esteva
Javier Garmendia • Rosa Martínez
Mario Merlino • Rosa Pereda

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 2.º dcha.
Tel.: 91 310 43 13 - Fax: 91 319 45 85 - 28010 Madrid
e-mail: fpi@ctasa.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Toros y letras

César Leante
El caso Padilla revisitado

Adelina de Güiraldes-Guillermo de Torre
Epistolario

Cartas de Argentina, Inglaterra y Brasil

Entrevistas con Adolfo Sánchez Vázquez y Griselda Gambaro

Centenario de Honoré Balzac


MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL


COOPERACIÓN ESPAÑOLA

800 Pts.